فاتحة: خطابٌ إلى المثقّف العربي

بقلم: منجي الشملي

ولا شك أيضا، عندي، في أن المثقف العربي يعاني قلقا وجوديا وأزمة ضمير اجتماعية أخلاقية. إن الحوادث تزعزع الأمة العربية، فأضحى العرب في ضيق من سوء حالهم، لأنهم «في أمر مريج». الأرض العربية ثرية كريمة، من تحتها تجري أنهار السعادة، وعليها ناس لابد من أن تقضى لهم فيها حقوق، حتى لا يجوعوا، وحتى لا يلتحفوا السماء، وحتى يذودوا عن عقولهم الجهل، وعن أنفسهم النكس والإذلال. والأرض العربية قد حل بها الخطر من كل باب؛ فزلزلت زلزالا هو من قواعد التاريخ، فهل سيتماسك أهلها حيث زعزعهم الدهر؟ نعم! الدهر: وهو متمثل في الأقوياء يظلمون الضعفاء، وفي الأغنياء يحقرون من أمر الفقراء؛ نعم! الدهر، وهو متمثل أيضا في غموض المنهج الذي به تساس الشؤون العربية، وفي إغفال تحليل عميق شامل لحاجات الأمة العربية وطريقة مراسها، وفي صياغة «موقف عربي» لا تتحكم فيه المطامع الشخصية العاجلة ولا قضاء اللّبانات العابرة...

إن سياسة الحزم أمر عسير، ولكنها، على أهل العزم ليست من باب المستحيل. متى، يا ترى، تصفو النظرة إلى الواقع العربي لتحقيق الهوية العربية في معالمها الواضحة، انطلاقا من «سلطة» سياسية فاعلة هادئة، مضاءة بتحقيق للأوضاع دقيق في شؤون الاقتصاد والاجتماع والثقافة والحضارة والتعاون البشري؟

أيها المثقف العربي: إنها خرافة هذه التي ينسجها بعضهم من كل خيط للتفريق بين السياسة والثقافة؛ إن لك أمرا لابد من القيام به اليوم، كما فعل من قبلك أفلاطون وسقراط، وابن المقفع والمعري، وابن رشد وابن خلدون، وماركس وقرامشي، والطهطاوي ومحمد عبده، وقاسم أمين والطاهر الحداد، وطه حسين... ومن إليهم شرقا وغربا...

أيها المثقف العربي: كن «معارضا» ولكن لا تحترف المعارضة السهلة التي بها تسعى إلى دنيا تنالها أو لذة تظفر بها، والشعارات بين يديك سيف مسلول؛ كن «معارضا» لتصوغ فلسفة بها تشيد منهاجا به يستعين صاحب السلطان على بناء الديمقراطية الحق، والحرية الحق، والأخوة الحق. والتعاون البشري الحق...

أيها المثقف العربي: لو رمت مناجاتك بالود العكر لخاطبتك معتمدا سجلا لغويا يطرب له ناس وهم به ظاهرا مبتهجون، وفي النفوس لهم منه حاجة! ولكني أجمعت على أن يكون خطابي إليك عربيا إنسانيا، لأن الساعة ساعة جد لا امكان للهزل ولا لتصريف الشعارات فيها، بصيغ جاهزة أو مصنوعة...

أيها المثقف العربي: لا تترك للنكد الى قلبك سبيلا؛ ونفسك عما يدنسها صنها، وأرضك ذدْ عنها المهانة، والكرامة اطلبها، وارفع رأسك...

إن ما يصيب الأمة العربية اليوم شر لا شك فيه؛ ولكن لنجعل، أيها المثقفون العرب، من هذه المصيبة «فائدة»، فنعيد تحليل شؤوننا، حتى نبتني لنا «دارا عربية جديدة»، قوامها العلم والعمل والحب والأمل... ومدارها الديمقراطية فاتحة السبل...



الثقافة والإعلام

تحصين ذاتي وأرضية للإبداع

بقلم: أحمد خالد
وزير الثقافة والإعلام

سأجتهد في مقاربة هذا الموضوع الدقيق، ذي المراس الصعب وأعني بذلك دور الثقافة والإعلام في التحصين الذاتي والدفاع عن الكيان باتجاه التعبئة المعنوية المستمدة من مقولة الدفاع الشامل.

* الثقافة والإعلام عاملان أساسيان في التعبئة المعنوية

وفي الواقع، فان هذا التصور لدور الثقافة والاعلام ليس بالجديد إذ نجد جذوره وأصوله ضاربة في عمق التاريخ. والحديث عن دور الثقافة يعود الى ما قبل ظهور الاعلام بمفهومه الحديث، فالأدب - وبالخصوص - الشعر - كان يستخدم في وقت من الأوقات كوسيلة دعاية وتحصين ذاتي وتعبئة معنوية.

فمنذ عهد الرسول عليه الصلاة والسلام مع شاعره حسان بن ثابت - وإن كان القرآن يستنقص الشعراء إذ يقول: «والشعراء يتبعهم الغاوون، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون، وأنهم يقولون ما لا يفعلون» نجده يعتمد خدمات شاعره الفحل باعتباره يخدم التعبئة المعنوية ويشارك في عملية الدفاع الشامل عن كيان المجتمع الجديد الناشىء، ونحن نذكر قصيده في فتح مكة حيث يقول في وصف خطة عسكرية دبرت لدخول مكة من مكان اسمه كداء.

عدمنا خيلنا إن لم تروها
تثير النَّقع موعدها كداء.

وهذا مثال يدل على أن مفهوم الثقافة يدخل في هذا السياق ويسهم في التعبئة المعنوية والدفاع عن الذات والكيان.

كما لنا أن نذكر الشاعر النصراني الاخطل الذي كان يدخل على عبد الملك بن مروان والصليب على صدره، وكان يعتبر الناطق باسم الحكم الأموي في ذلك الوقت، يقول لعبد الملك بن مروان:

تجود لكم نفسي بها دون وثبة
والشعر ينفذ ما لا تنفذ الابر

وهو يباهي بمشاركته في المعارك بواسطة الشعر، بل ويذهب به الامر الى اعتبار سلاحه - وهو الشعر - أشد نفاذا من غيره من وسائل الحرب. وفي ذلك تأكيد على أن الشعر الذي اعتبرناه قناة إعلامية في

ذلك الوقت هو وسيلة من وسائل التعبئة والدفاع عن الذات.

وإذا رمنا الغوص في دور الثقافة ـ بعد هذه المقدمة الوجيزة ـ فانه يمكن التأكيد على انها تحفز الهمم وتسهم في ترسيخ حبّ الوطن لدى الناشئة. وهذا رافد آخر من روافد التعبئة المعنوية خصوصا خلال الفترات الصعبة، أي عندما يتهدد البلاد غزو أو احتلال أو هيمنة أجنبية. وفي هذا السياق نجد أمثلة كثيرة من أدبنا التونسي الحديث كأدب أبي القاسم الشابي، شاعرنا الوطني، عبر العديد من القصائد، وكلنا يذكر قصيده: «تونس الجميلة» الذي ردده سنة 1925، بعد القضاء على الحركة الريادية، الاجتماعية والسياسية، التي قادها محمد علي الحامّي، وفي هذا القصيد يقول:

إنَّ ذا عصر ظلمة غير أنّي
من وراء الظلام شمت صباحه
ضيّع الدهر مجد شعبي ولكن
ستردّ الأيام يوما وشاحه

وهنا تتجلى اشاعة الأمل في فترات المحنة، وذلك من صميم الاسهام في عملية التعبئة المعنوية الضرورية، فهو سند للصمود وفرض للكيان وللوجود.

وذكرنا للشابي يعني بالضرورة ذكر معاصره الطاهر الحدّاد الذي عانى كثيرا بسبب الجهر بأفكار سبقت زمانه، وقد كانت ثورية في ذلك الوقت إذ كان الرجل كالنافذة المفتوحة على مجتمعه، وكان يبشر بمستقبل أفضل، ويستعمل الشعر ـ وهو الشاعر والصحفي والسياسي المفكر المصلح، في هذا الاتجاه متغنيا بعشق الوطن ويعمل على ترسيخه في نفوس الناشئة وفي هذا السياق يقول بالخصوص:

شربت حب بلادي منذ نشأت بها
طفلا فعم أحشائي وأوصالي
عرفت منتها الكبرى عليّ ولم
أنس الفروض التي تُقضى بأمثالي
من كلّ حرّ أصاب الكرب موطنه
فقام يسعى بأقوال وأعمال

هكذا يتجلى دور الأدب ـ وهو جزء من الثقافة ـ في خدمة التعبئة المعنوية المنشودة ضمن مفهوم الدفاع الشامل. والامثلة ليست قصرا على الثقافة العربية، بل هي واقع كل الثقافات. ولنا أن نسوق مثالا عن الألمان عندما اكتسحوا الاتحاد السوفياتي ابّان الحرب العالمية الثانية. فقد واجهوا سدّا منيعا على المستويين العسكري والمعنوي، من ذلك أن القادة السوفيات طالبوا مواطنيهم بأن يتعلموا لغة العدو حتى يغوصوا في فهم نواياه وحتى يقدروا على الصمود في وجهه وليواجهوه بقوة فاعلة وبدراية وخبرة. والصمود أيضا هو الذي يشحن النفوس التي تعاني من ويلات المصائب في فترات الامتحان والاختبار الكبير وكلنا يذكر ذلك القصيد الرائع لـ أندري شنْيي André de chénier الذي كان من أكبر المجاهدين وكان يعرف أن مآله هو الاعدام، ومع ذلك كان يردد قبيل اعدامه، أنه سيعيد الكرة من جديد لو أتيحت له فرصة الحياة ثانية.

هذا إذن مدخل يؤكد أن الثقافة والإعلام يخدمان التعبئة المعنوية أيما خدمة في اتجاه الدفاع الشامل.



والواقع أن كل مجتمع جديد يراد بناؤه تَتَحَدَّدُ ملامحه انطلاقا من نظرة معينة إلى الاشياء والكون والطبيعة الانسانية ومكانة الفرد في المجتمع، والعلاقات الاقتصادية والاجتماعية القائمة بين عناصره. وهو ما يعبر عنه عادة بالمنظور الثقافي والحضاري. ويمثل العمل الثقافي والإعلام بمفهومه الشامل - الى جانب التربية والتعليم في كل نظام فاعل - الأداة الرئيسية لجهاز الحكم (الدولة) من جهة والأداة الاساسية للتحصين الذاتي من جهة أخرى. والتحصين الذاتي هو تمهيد للدفاع الشامل من منطلق هذه الحماية الذاتية للإنسان. وتلك الأداة الرئيسية - الثقافة والتربية والاعلام - هي التي تمكن من نحت ملامح مجتمع متميز وبناء الانسان وفق منظومة ثقافية تربوية ولا أقول ايديولوجية، منظومة تؤلف الثوابت المرجعية للفرد وللجماعة.

* لا تواصل للمد الحضاري إلا بتواصل السند الصحيح

والتغيير الذي حصل في بلادنا منذ فجر السابع من نوفمبر هو ابداع حضاري قام على أساس المصالحة الوطنية واعادة الاعتبار للقيم والمبادىء، والجانب القيمي والروحي هو أساس كل نهضة.

ان التغيير الذي حدث مع طلائع فجر السابع من نوفمبر 1987 هو مشروع ثقافي حضاري، ويتجلى ذلك من خلال بيان السابع من نوفمبر والبيانات اللاحقة، ومن أبرز ما قال سيادة الرئيس زين العابدين بن علي كمرجع وثائقي نستلهم منه أن التغيير مشروع ثقافي حضاري متواصل،،، وهذه العينة مقتبسة من بيان 27 أكتوبر 1989 حيث يقول: «ان التغيير مشروع ثقافي لا يكتمل أبدا لأن أساسه الاضافة، ونمو المعرفة، لا يقنع بما كان ولا بما هو كائن. لقد وفرنا شروط التغيير الدستورية والقانونية في سائر المجالات، ونحن نعمل كذلك بكل جد على توفير السند الثقافي لابراز كيان المواطن التونسي المعاصر في نطاق الالتزام بقيم المجتمع المدني وبمقومات شعبنا الروحية واللغوية والتاريخية،،.

إذن، ففضلا عن توفير الشروط الدستورية والقانونية في سائر المجالات هناك عمل يسعى اليه صانع التغيير وهو توفير السند الثقافي La tradition culturelle. لانه لا سبيل الى تواصل المدّ الحضاري الا بتواصل السند الصحيح، وهو عنصر من العناصر الرئيسية التي أشار إليها ابن خلدون في المقدمة عندما درس العمران البشري كما عرّف به، ألا وهو العلم الذي يبحث في شؤون البشر من حيث الملك والكسب والصنائع والعلوم.. وقد لاحظ انه حينما يفقد السند الصحيح تنهار الحضارة. وهذا ينطبق على كل المجالات: التعليم والاقتصاد والسياسة وغيرها.

ويقول سيادة الرئيس مؤكدا على دور الثقافة في دفع التغيير: «**إنّ الوعي بثقافة التغيير يكون في الحرص على شدّها الى دوافع التغيير**» ويضيف قولته الشهيرة: «**لا مكان في وطننا لثقافة التهميش ولا مجال فيه لتهميش الثقافة**». هذا اذن يصدر عن رجل مثّل تحولا تاريخيا وحضاريا في مسار البلاد، واعتبر أن كل شيء يعود في النهاية الى الثقافة وأنه لا سبيل الى تهميشها في مجتمع يروم نقلة حضارية نوعية. ومن هنا نفهم أنه لا تقدم ولا حضارة خارج النبع الثقافي. فالثقافة هي التي تؤصل الانسان في كيانه، بمعنى أنها تجذره في مقوماته الروحية واللغوية والتاريخية، وأن الثقافة هي التي لا تغيبه عن حداثته، بل تمكنه من مواكبتها، وان كانت الثقافة امتدادا للتراث فهي تمكن الانسان من أن يعيش عصره فلا هو ينغلق على نفسه ولا هو

يتعصب. ومن هنا نفهم ان الثقافة هي الاستقامة. وقد تعددت مفاهيم الثقافة واننا لنجد لها عشرات بل مئات التعاريف منها هذا التعريف الذي نستمده من أصل اللغة: فالثقافة من ثقف العود بمعنى سواه. وهنا تأخذ الثقافة مفهوم الاستقامة: الاستقامة العقلية والذوقية والوجدانية والمهارية أي عندما يتحكم الانسان في عمله وفي صناعته وفي الآلة التي يستخدمها عندئذ يستقيم.

والثقافة هي التي يستقيم بها الانسان في المجتمع المدني، مجتمع القانون والمؤسسات وحقوق الانسان.

* النسغ الثقافي أساس إتقان العمل

ونستطيع أن نقول انه لا تنمية بدون مبدعين وفنانين ومثقفين. ومعنى هذا أيضا أنه لا سبيل الى إتقان أي عمل مهما كان نوعه بدون نسغ الثقافة.

(Toute oeuvre humaine a besoin d'une séve cuturelle nourricière) وكل إنسان مهما كان موقع عمله ـ هنداسا أو طبيبا أو صانعا أو مسؤولا ـ لا يستطيع إتقان عمله إلا إذا توفر له هذا الحس الثقافي.

ومن جملة التعاريف للثقافة نجد تعريفا قدمه مثقف كبير وفيلسوف وأديب وكاتب رواية ومسرحية وناقد معروف هو جون بول سارتر Jean Paul Sartre كتب في مجلته Les temps Modernes مقالا مشهورا بعنوان: ما الثقافة؟ Qu'est ce que la culture وكان المنطلق في هذه المقالة حديث جرى بينه وبين هنداس زاره في معمله بالاتحاد السوفياتي فسأله: ما الثقافة؟ فأجاب الهنداس

Je suis technicien,mais j'ai besoin de la poésie pour faire mon métier فلماذا هذه الحاجة من لدن هنداس متخصص الى الفن لاتقان عمله؟ لأن ميدان الفن والشعر هو الخيال L'imaginaire والخيال شيء ضروري للانسان في أي موقع من مواقع العمل ليتصرف في عمله فيتقنه ويضيف اليه مالا يستطيعه فاقد الحسّ الثقافي.

ويمكن القول أيضا أن دنيا بلا ثقافة هي دنيا جدب وتصحر فكري وروحي وذوقي، وعالم بلا فنّ هو عالم كآبة وعالم مالاخوليا كما يقول الفلاسفة Un monde mélancolique. ولنتصور أن يتعطل الفن بأنواعه ويتعطل استهلاكه لمدة قد تطول. عندها يحدث أن يصاب الإنسان بمرض عضال وهو داء الكآبة وهذا دال على أن الانسان يحتاج إلى الثقافة بهذا المفهوم الشامل كما يحتاج الى ترشف الماء وتنفس الهواء. وقد ميز الله الكائن البشري عن سائر الكائنات بالفكر والذوق والاحساس والوجدان، وميزه بمهارة يده. فكما يعرف الإنسان بعقله يعرف أيضا بلسانه وذوقه، وكذلك بيده التي يصنع بها الحضارة وهي العضو الذي ميزه به الله عن سائر المخلوقات الأخرى.

وكما قرر الرئيس زين العابدين بن علي أنه لا مجال لتهميش الثقافة، فقد قرر الجمع بين القطاعين الثقافة والاعلام في صلب وزارة واحدة. وهي في الحقيقة فرصة يتيحها لنا صانع التغيير لتوفير أسباب المناعة عبر الدفاع الذاتي لشعبنا من منطلق الارضية الثقافية الاعلامية التي يجد بها الانسان ذاته ويتناغم مع مجتمعه أخذا وعطاء ويستقيم عقلا وذوقا ووجدانا ومهارة ويكون عنصرا فاعلا في فهم الواقع، وتحمل مسؤولية حاضره ومستقبله.

* الإبداع أصل العمران البشري

ولا بد لي هنا من الوقوف عند بعض الحقائق لأذكر بها. فعندما نقول إن تونس ـ العهد الجديد كانت

سباقة في التحول الحضاري النوعي المتميز فلا نعني فقط أن ذلك أمر واقع يثير اعتزازنا وانما نعني بالخصوص ان المشروع المجتمعي الجديد الذي اخترنا أن نعمل على تحقيقه قد جدد أحلامنا. ولكم أن تتذكروا أوضاع البلاد في أواخر صائفة 1987 عندما فقد الأمل وأصبح الشعب يعيش حيرة وفقدت البلاد المصداقية في الداخل والخارج. إذن، تجددت أحلامنا وأطلق خيالنا وأتيحت لشعبنا فرص الابداع من جديد، ولا عُمْرَانَ بشري - بالمفهوم الخلدوني - وأعني بذلك تشييد الدولة وبناء الاقتصاد والرعاية الاجتماعية والصنائع والعلوم والفنون - بدون ابداع، والابداع لا يأتي الا عن طريق الثقافة. فلا يمكننا ان نطمح الى هذا المشروع الجديد ما لم نع دقة المرحلة التي يعيشها مجتمعنا اليوم، ونعتز بأهمية الاشواط الحضارية التي قطعناها والتي صرنا بفضلها نتحسس موقعنا ضمن التحولات الخطيرة التي يعيشها العالم، لانها أحيانا جذرية وسريعة. هي تحولات لو انتبهنا لآلياتها Les mécanismes للاحظنا أنها تنطلق من الثقافة لتنتهي اليها: الثقافة كوسيلة اختلاف في معنى التميز عن الغير، لا التناحر والسباب، والثقافة كسلاح دفاعي للصمود ومقاومة التسلط مهما كان مصدره. وهي غير الثقافة العاتية المتسلطة L'impérialisme cultu-rel. فالثقافة الحق التي نعنيها هي التي تجمع ولا تشتت، مهما كان التميز والتباين بين أبناء الوطن الواحد. فهي طريق النجاة والخلاص من العنف ومن استلاب العقول ومصادرة المهج والضمائر. والثقافة كقوة للتوحيد والبناء.

* خطر التسربات في البرامج التربوية والثقافية

ان بعض التيارات الناسفة تتسلل عبر نمط من الثقافة لاستلاب عقول الناشئة واغتصاب مهجها وتعبئتهم تعبئة عسكرية ناسفة وسلبية. وهناك من يسعى الى كسب الانصار عن طريق نمط من الثقافة يروجها بين ناشئة ما زالت تبحث عن ذاتها وتبني شخصيتها، فيحاول توسيع قواعده عن طريقها باستلاب عقولها وابتزاز مهجها، كما حاول بعضهم في السنوات الماضية فتسللوا الى المناهج التربوية ومرروا مقولات ليست من باب التربية، سواء في مادة التربية الاسلامية أو التربية المطلقة على غرار ذلك النصّ الذي أدرجوه في كتاب السنة السادسة للتعليم الثانوي وهو لاحمد أمين لكنهم أفرغوه من إطاره وجردوه من محيطه وقدموه كأنه حقيقة مطلقة تلقن للناشئة في سن التفجر المزاجي القوي، في سن المراهقة للفتيات والفتيان، والنص هو دعوة الى الاستهتار والفوضى - عبر الفوضى الجنسية، وهو خطاب من بنات لابيهن يقلن له: رقصت أمنا فرقصنا وشربت سرا فشربنا جهرا ورأينا عريا على الشواطىء فتعرينا. . . ثم هناك دعوة الى العلاقة الحرة بلا زواج La libre liaison وتقول الفتيات لوالدهن: ما مفاده ما ضر لو جربنا فان حصل ما أردنا واصلنا والا ذهب كل في سبيل حاله.

فهذا إذن ضرب من ضروب التسلل الخطير عبر ثقافة مغشوشة لمسٍّ الكيان واستلاب العقول واغتصاب المهج، في هذه السن التي يسعى فيها الانسان الى نحت شخصيته وبناء ذاته والبحث عن الترشد الذاتي. وواجب المثقف والمربي أن يساعد الناشئة على الاكتفاء بحقها في هذا الترشد الذاتي. ولكن بعضهم يعكس الاتجاه فيتسلط على عقول الناشئة ويستلب هذه العقول الطرية ويبتز المهج الغضة ليمرر قناعته الخاصة في هذا الاتجاه المتطرف اليساري الذي يدعو الى الفوضى l'anarchie لانه يسعى الى تحقيق مطمحه

من خلال ايجاد هذه الفوضى عبر الفوضى الجنسية. فإذا تصدعت كل هذه الضوابط وتصدع النظام الاجتماعي الاصلي فانه تحدث الفوضى المطلقة في المجتمع.

هذا نوع من التسلل عبر الثقافة المغشوشة لنسف الكيان، وهو اتجاه يميل الى اليسار. وهناك اتجاه آخر لاحظناه مع الاسف الشديد عندما تبينا تسللات الى برامج التربية الاسلامية في كتب رسمية، وتتمثل في بث مقولات بعيدة كل البعد عن التربية الاسلامية الحق وذلك باتجاه التعبئة الايديولوجية الناسفة، والامثلة كثيرة منها هذا البرنامج الطويل للسنة الخامسة الذي يأتي لنسف برنامج كامل سبقه (في السنة الرابعة). ففي السنة الرابعة يتم تدريس مفهوم المجتمع المدني ودولة المؤسسات والقانون والنظام الجمهوري بمؤسساته. ثم يأتي برنامج السنة الموالية ينسف كل ما سبق وذلك باسم الدين ويقدم نمطا آخر من الحكم يسمونه الخلافة، ويلمحون للناشئة بطريقة مباشرة وغير مباشرة بأن ذلك هو نظام الحكم الصحيح، وكل ما تعلمه التلميذ من قبل هو ضلال، وهو من قبيل الجاهلية والكفر، ويوحون له بأنه يعيش في مجتمع كافر وفي نظام جاهلي وذلك وفق مصطلحاتهم. ويقولون للناشئة: «من مات وليس في عنقه بيعة مات ميتة جاهلية» أي من مات وليس في عنقه بيعة خليفة فهو يموت كافرا. فهذه دعوة إلى اقامة نظام طوبائي يعتبرونه النظام الاسلامي الحق.

* المحاولات اليائسة لنسف الثقافة العربية

كما أنهم يستغلون الثقافة لضرب الثقافة، ويستغلون بعض المقولات المشوهة والمغلوطة لضرب حاضر الثقافة العربية ومستقبلها، مثال ذلك انهم عمدوا عبر البرامج ـ ونحن في غفلة عن ذلك (الولي والمربي والتلميذ والمتفقد) ـ الى دس هذه الاشياء وظلوا يعملون في الخفاء ومن وراء الستار لتهيئة هذه القواعد العريضة من الابرياء. ففي أحد برامج مادة التربية الاسلامية لجؤوا ـ عوض أن يرسخوا العقيدة الكامنة في ناشئتنا بالقوة والفعل وأن يدعموا فيهم معرفتهم للعبادات والاخلاق، ـ الى تلقينهم أشياء أخرى غريبة إذ هم يشككونهم في كل ما ابتدع الفكر البشري وكل هذه المكاسب التي حققتها العقول الكبيرة للانسانية. ويستعرضون جملة من المفكرين وينسفونهم نسفا كبيرا بدعوى أن كتاباتهم منافية للشرع، مثال ذلك أنهم يروجون أن العقلانية منافية للدين وقد نسوا أن الاسلام في جوهره يدعو الى النظر واعمال الرأي. والآيات الداعية الى التفكر والتفكير والتروي لا تحصى ولا تعد. والدعوة الى العلم الذي لا حدود له هي في أصل جوهر الاسلام منذ فجر الرسالة المحمدية. فالرسول عليه الصلاة والسلام يقول «اطلبوا العلم ولو في الصين». وعلم الصين في عهد الرسول لم يكن بالضرورة العلم الذي كان رائجا في جزيرة العرب، وهكذا يشككون في العقل والعقلانية ويعتبرون ذلك منافيا للشرع، ويتهجمون على صرح من أكبر صروح الثقافة العربية الاسلامية والفكر العربي الاسلامي المعاصر، ويروجون لذلك في المناشير وفي كتابات يتهجمون فيها على طه حسين ويعتبرونه عقلا تغريبيا لانه أول من تجرأ وأدخل منهجا في البحث العلمي يعتمد «الشك المنهجي» وهو الذي أقر هذا المنهج في قراءة الأدب العربي ونقده. وأثار بذلك ضجة في عهده وقاومه المتزمتون من السلفيين المتشددين في المحافظة. فقد أدخل هذا التنظير مستوحيا اياه من كتاب المنهج:

Discours de la méthode : Descartes

والحقيقة ان ديكارت نفسه لم يكن مبتدعا لهذا الشك المنهجي لأن جذوره وأصوله في ثقافتنا العربية الاسلامية منذ القرن الأول في كتاب السيرة لابن هشام الذي شك في الشعر المنسوب الى عاد وثمود، وقد رأى أنها شعوب قد بادت وزالت وامحت آثارها. فكيف وصلنا شعرها والشعر غير مكتوب ولا ينتقل الا بالرواية، كما شك في الشعر المنسوب الى عرب الجنوب من أقاصي الجزيرة لأن لغة هؤلاء السكان ليست العربية التي وصلتنا، أي ليست لغة القرآن. وفي هذا يقول اللغوي الكبير أبو عمرو بن العلاء: ليست لغة حمير ولا أقاصي الجزيرة بلغتنا ولا عربيتهم بعربيتنا». إذن جاء طه حسين فأدخل هذا المنهج الجديد، وقد بناه على أصول قديمة ـ منها ما قاله الجاحظ مثلا في تعليم الشك المنهجي: «وتعلم الشك في المشكوك فيه تعلما فان لم يكن في ذلك الا تعرف التوقف ثم التثبت لقد كان ذلك مما يحتاج اليه» كذلك الغزالي حجة الاسلام يقول: «من لم يشك لم ينظر ومن لم ينظر لم يبصر ومن لم يبصر بقي في العمى والضلال». ثم يأتي هؤلاء لنسف الصرح لانه جاء بهذا المنهج العلمي في البحث ويستبدلونه بثقافة مغشوشة لا ثقافة حقيقة، ثقافة تنسف الكيان ولا تبنيه، غير أن ذلك يساعدهم لانه يمكنهم من السيطرة على عقول الناشئة ليجعلوا منها قواعد عريضة يستغلونها لاهداف غير بريئة، غير أهداف العبادة والتقوى.

* الثقافة ايديولوجية القرن الآتي

كل هذا يدل ـ مرة أخرى ـ على أهمية الثقافة في تنشئة الجيل الصاعد وبناء المجتمع، والثقافة الواعية التي تقوم على سند صحيح ـ كما يقول ابن خلدون ـ تصبح اليوم وفي مستقبل الايام ايديولوجية القرن الآتي. فالثقافة حلت محل الايديولوجيات بعد أن أطاحت بالمذاهب الكلياتية Idéologies totalitaires والايديولوجيات المتحجرة. فسقوط الشيوعية في معقلها وبروز مشروع بناء البيت الأوروبي الموحد تم بفضل تواصل المد الثقافي في العمق وكذلك صمود الاقليات الجنسية في وجه الهيمنة ومحاولات الاحتواء، كتلك الشعوب التي انضمت في وقت من الاوقات الى اتحاد غير طبيعي لانه جمع لغات وثقافات وأجناسا وحضارات متباينة ومختلفة، ويعني هذا ما بدأ يبرز اليوم في ناحية من انحاء العالم كالاتحاد السوفياتي بالخصوص فصمود الاقليات الجنسية في وجه الهيمنة ومحاولات الاحتواء كان بفضل تواصل المد الثقافي. فالثقافة إذن هي مرجع الحاضر والآتي وهي للتحصين وافادة الجميع. فنحن نتواجد اليوم في عصر الاتصال الكوكبي وتزاحم الاقمار الصناعية والغزو الثقافي. وهناك ثقافات تحاول أن تهيمن على غيرها لان تلك الهيمنة على ثقافات الغير هي في الواقع هيمنة اقتصادية وحضارية وهيمنة عسكرية...

وفي هذا العصر، وأمام هذه الاخطار، لابد من تحصين المواطن التونسي وحماية شخصيته من الذوبان وتوجيه امكانياته الى العمل الجاد بثبات واعتزاز ولا يمكن ذلك الا بنشر الثقافة ودمقرطتها، أي جعلها حقا مشاعا للجميع.

لم لا نحقق ثقافة النخبة للجميع؟ culture élitaire pour tous? وذلك بإيصال الثقافة الجيدة للجميع، لا تلك الثقافة المغشوشة التي يسعى إليها بعضهم عندما يجدون الفراغ وتباح لهم الفرص. فعلينا أن نوصل الثقافة الواعية الى الجميع، تلك الضامنة للتوازن والاستقامة.

وفي هذا العالم المتحول، ينبغي أن تتناغم الثقافة

والاعلام مع طموحات الجماهير العريضة وأن تتجاوب مع واقع التونسيين وخصوصياتهم المغاربية، العربية، الاسلامية، المتوسطية، الافريقية، الانسانية، بتفتحهم على العالم، وأن تواكب حاجياتهم في المدن والارياف.

* تونس العربية المسلمة ملتقى الحضارات

ودون شك، نحن نسمع اليوم أصواتا متنافرة في قضية الثقافة. فمنهم من يتقوقع على ذاته وينسى كثيرا من الابعاد التي تثري هذه الذات، فيقول: ثقافتنا هي عربية اسلامية صرف لا غير، ترفض كل أبعاد أخرى، وهذا خطأ لأن أبرز صفة في ثقافتنا هي الثقافة العربية الاسلامية، ولكنها ثقافة تطعم وتلقح بأبعاد ثقافية أخرى تجعل من ثقافتنا ثقافة ذات خصوصية في تونس. فنحن نستفيد من ارتباطنا بمحيطنا المغاربي وكذلك من البعد المتوسطي، والبعد الافريقي. وثقافتنا تستمد في الوعي واللاوعي وفي الشعور واللاشعور من حضارات سابقة، بونيقية ورومانية وبيزنطية، تظهر آثارها في بعض العادات والتقاليد وفي هذا التراث، ونحن لا نستطيع ان ننفي هذا أو نرفضه رفضا كليا. فهل يعقل مثلا أن يطلب من المصري أن يضع الحضارة الفرعونية بين قوسين وأن يمسحها من تاريخه ومن مكونات شخصيته؟ وهل يعقل مثلا ان نطلب من الاسبان اليوم أن يمسحوا ثمانية قرون من الحضور العربي الاسلامي من تاريخهم؟

ونحن نعلم ان هذه المؤثرات ليست بمعنى المسخ والاذابة للشخصية وانما هي عناصر اثراء، وهذا ما ذكره مثلا أبو الحسن القابسي القيرواني في الرسالة المفصلة لاحوال المعلمين واحكام المعلمين والمتعلمين في القرن العاشر، في تلك الفقرة التي وجه فيها لوما الى الاولياء الذين يقدمون للمعلمين صررا في غير مناسبة ختم القرآن بل في مناسبات أخرى يعددها أبو الحسن القابسي، فنجد منها بعض الاعياد الوثنية والاعياد الموسوية، وأخرى نصرانية وأخرى فارسية... كل هذا يدل على أن تونس وجدت دوما في ملتقى طرق الحضارة وكانت دائما محطة لتراشح الافكار واثرائها.

وليس معنى ذلك أننا نشكك في ذاتنا العربية الاسلامية، وانما نقول: نحن عرب مسلمون لنا خصوصية نثري بها غيرنا من الشعوب العربية الاسلامية. فالتونسي ليس نسخة طبق الأصل من الجزائري أو المغربي أو المصري... فنحن نترابط بقواسم مشتركة تجمع بيننا، ونتباين، وتباينا يثري بعضنا البعض.

* الثقافة عامل أساسي في بناء المجتمع الديمقراطي

وهناك اليوم ظاهرة جديدة في فرنسا وفي الاقطار الاوروبية، هي لهفة جماهيرية قوية على الثقافة والفن. فقد أصبحوا يتحدثون اليوم عن الوليمة الثقافية الكبرى، ويعنون بذلك اقبال الجماهير الشعبية أكثر فأكثر على استهلاك الثقافة بجميع مظاهرها. والثقافة أصبحت اليوم رهانا انتخابيا، في الانتخابات الرئاسية والانتخابات التشريعية، والانتخابات البلدية، وانما لدربة على الهوية، وبها نتعلم ممارسة الحقوق والواجبات ونتمدرس في مدرسة الحرية. والثقافة هي عامل فاعل في تأسيس المجتمع الديمقراطي إذ لا ديمقراطية في شعب جاهل. فهي الطريق الى المواطنة،



والحق المشاع للجميع، وهي عامل تنمية شاملة، وعامل رئيسي لدفع عجلتها، كما ان الثقافة هي حماية اجتماعية.

* الثقافة حماية اجتماعية

ونتحدث اليوم كثيرا عن الحماية الاجتماعية والرعاية الاجتماعية ونحن نفكر في الضمانات الاجتماعية من ضمانات صناديق التأمين وصناديق الشيخوخة... وما الى ذلك من الوسائل المادية ولعلنا ننسى ان هناك نوعا آخر من الحماية الاجتماعية يتمثل في الثقافة. فهي التي تحمي الانسان، والمثقف الحق هو الانسان المستقيم، المتوازن في عقله وذوقه ووجدانه ومهاراته. والثقافة هي التي تحمي شبابنا من الانحرافات، ومن أخطار التذبذب والإنبتات. لذا ينبغي أن نركز أكثر فأكثر على إدراج وإدماج الثقافة في المنظومة التربوية في المؤسسة التربوية، وأعتقد أننا اليوم بدأنا نعود الى تقاليد قد فقدناها في ماضي الأيام عندما كانت الثقافة ضمن المنظومة التربوية في صلب المؤسسة التربوية، في البرامج، وفي نوادي الاختصاص وما اليها. فلا بد من العودة الى هذا المنهاج السليم.

ولا بد أيضا من أن نعتني أكثر فأكثر بناشئتنا المغتربة التي تعيش في بلدان الغربة والتي هي مهددة أكثر من غيرها بالانسلاخ والانبتات والذوبان والانحراف. وكلنا قد عشنا أحداثا مؤلمة كذلك الحدث الذي حصل في فرنسا، وأعني تلك المجموعة الارهابية من الشباب ومنهم تونسيون وشباب مغربي وشباب عربي، وقد استغلت براءتهم فانساقوا بسهولة في متاهات من الارهاب والعنف لانهم لم يكونوا محصنين ولم يكتسبوا المناعة الحقيقية التي لا تأتي الا بالثقافة. فهؤلاء سخّروا كآلات تحرك من وراء ستار وأصبحوا دمى تسخر لاعمال إجرامية. كل هذا يدل على أهمية الثقافة وأهمية العناية بتثقيف الشباب ورعايته ثقافيا.

والثقافة أيضا هي السبيل لتكوين الشخصية المتوازنة بكل جوانبها، الشخصية التي لا تحركها الهزات بسرعة وانما تكون هادئة رصينة متزنة في تفكيرها ووجدانها وبراءتها مشحونة بروح الابتكار.

* الثقافة جسر من جسور الوحدة المغاربية

والثقافة هي كذلك الطريق لاقامة جسور الوحدة المغاربية بأبعادها العربية الاسلامية الانسانية. فنحن أسسنا اليوم اتحاد المغرب العربي وأوجدنا بفضل الارادة السياسية لقياداتنا ولارادة شعوبنا هذه المؤسسة الكبرى، وبدأنا نركزها قانونيا ومؤسساتيا واجرائيا، ولكن البناء الحقيقي يبقى في تكوين جيل يؤمن ايمانا راسخا بالانتماء الى هذا الاقليم الكبير ولا يكون ذلك الا عبر التربية والتثقيف وتعبئة الموارد البشرية لذلك.

* أهمية دور الإعلام والثقافة في المجتمع، وفي خدمة تونس على الصعيد الخارجي

كذلك الشأن بالنسبة للاعلام ودوره الفاعل في المجتمع. فله دور رائد في تجسيم التغيير وإيصال مبادئه والدربة عليها، وشحذ الهمم ودفع الطاقات الحية إلى المشاركة الواعية في تنفيذ الاختيارات في جميع الميادين على المستوى الوطني، ورسم صورة ناصعة لتونس في الخارج بإعلام فاعل ومنظم وموفق، ثري الوسائل والاساليب، تفرضه حتمية الخروج من

حدود البلاد لتوسيع دائرة أحباء تونس واكتساح أسواق خارجية، وترويج منتوجاتنا، وتحقيق اشعاعنا وجلب المستثمرين.

ونحن نلاحظ اليوم ذلك، وقد لفت سيادة الرئيس النظر في العديد من المرات إلى شبه غياب الاتصال الخارجي، إذ مهما بذلت البلاد من مجهودات ومهما حققت من انجازات فإنها لا تستطيع أن تشع خارج حدودها الا بإعلام قوي فاعل. لذا جاءت فكرة انشاء هذه المؤسسة الجديدة التي ما زالت بصدد الدرس الآن ولعلنا سنسرع ببعثها في مستقبل الأيام وأعني بها وكالة الاتصال الخارجي. وهذا يدل على أهمية الاعلام في اشعاع صورة تونس وفي خدمة الاختيارات الاساسية وفي تحصين المواطن التونسي.

ويمكن القول أيضا أنه من واجب رجال الاعلام والثقافة اليوم ـ وهم خيرة أهل البلاد ـ ونعني برجال الثقافة كل تونسي مهما كان موقع عمله ومسؤوليته على أساس المفهوم الشامل للثقافة، أن يواكبوا بعمق وصدق هذا المنعرج التاريخي لأنهم أمناء الاعلام الصحيح الشفافي، وتقدم الفكر، وسلامة الذوق، وصون الذات، وحفز الهمم على العمل والبناء. هم نخبة خيرة نيرة يرعاها العهد الجديد ويدعمها ويستفيد من كفاءاتها وابداعاتها وخدماتها الانسانية.

إن رجال الثقافة والاعلام هم علامات الطريق فإذا صح منهم العزم وصدقت الطوية وخرجوا من ابراجهم العاجية وتركوا الاسترخاء على الكراسي الممدودة، أسهموا إسهاما فاعلا في بناء المجتمع المدني المتضامن والمتآزر والمتآخي والمتوازن في نموه وتألقه.

ونحن نحتاج إلى المبدعين في أي ميدان كان، وفي أي مقام من الخدمة والعمل والانتاج سواء كانوا عاملين في قطاعات فنية أو حرفية أو رجال اعلام أو ثقافة بالمفهوم الكلاسيكي، فنحن نحتاجهم جميعا، ليتبنوا التغيير الحضاري النوعي بعقولهم ومهجهم ونبضاتهم ويواكبوا بأعمالهم الاعلامية والادبية والفنية والعلمية توجهات التغيير وتطلعاته، فيثروا بها محصوله الحضاري ويرسخوه في الفكر والوجدان ويزيدوه نماء واشعاعا في الداخل ويبرزوا صوت تونس العهد الجديد وصورتها الناصعة في الخارج.

* الديمقراطية كسب متواصل وعمل دؤوب

وينبغي أن يتكامل القطاعان: الاعلام والثقافة ويتراشحا في مواكبة التغيير ودفع حركة الانتاج الثقافي والاعلامي الذي يحتاج اليه مجتمعنا في اطار تعددية فكرية سياسية حرة لكنها منظمة ومسؤولة، وليس في ذلك تناقض عكس ما يوهم به بعضهم لأن الديمقراطية كسب متواصل، لا قوالب جاهزة نهائية ولا فوضى. فالديمقراطية مدرسة جديدة دخلها شعبنا بالتغيير الذي جاء مع نسائم السابع من نوفمبر ولما بلغه شعبنا من وعي ونضج، ولكن الديمقراطية أيضا دربة يومية متواصلة

Un apprentissage de tous les jours فلا هي شعارات فضفاضة ولا هي قوالب جاهزة معلبة ولا مجرد شعارات ترفع واجراءات مستعجلة شعبوية populiste بقدر ما هي دربة وتمدرس على مدارج الديمقراطية.

انها مولود جديد في بيئتنا ومن واجبنا أن نرعاه، ورجال الثقافة والاعلام يخدمون الديموقراطية ويدعمون التغيير ويرسونه في الكيان، وعلينا أن نتبين مبادئه وقيمه كتقديس العمل وتنمية روح المبادرة واشاعة روح التسامح والاعتدال والتفاؤل والتباري والتنافس البريء من أجل المصلحة العامة، والصمود

أمام المخاطر التي تهدد الوطن. وآثار المبدعين من رجال الثقافة والاعلام باقية في العقول والوجدان، نافعة الناس بمصداقية الخبر وبراءته، وروعة الفن وجمال الأدب ونفاذ العلم. والناس يعيشون بهذا كما يحتاجون الى القوت اليومي، والى استنشاق الهواء وترشف الماء

* ضرورة أن تظهر بصمات التغيير في الثقافة والإعلام

ففي هذا المنعرج الحاسم من تاريخ بلادنا نحن نحتاج الى أن تظهر بصمات التغيير الحضاري أكثر فأكثر في اعلامنا وثقافتنا أي أن يحدث ذلك باطراد واتزان ومسؤولية، نحن نريد مزيدا من المناعة للثقافة والاعلام.

أما الاعلام المنشود فهو الذي يربط المواطن بواقعه، واقعه القطري والاقليمي والعالمي ويساعده على صنع المستقبل الواعد، وليس الاعلام نقل الخبر وانما هو الذي يثقف ويربي ويطلع المتتبع على كل ما يحدث حتى يكون مدركا لما ينجز ولما يحدث.

إنه الإعلام الحر أيضا ذلك الذي يستند إلى أخلاقية المهنة، فلا يسقط في الإسفاف والدمغجة والتضليل، فهو الذي ينقد ولا ينتقد، والفرق كبير بين هذا وذاك لان النقد هو درس لاكتشاف المعطيات الموضوعية والحكم عل الشيء. فهو يبرز المحاسن والعيوب ثم يوازن بينها ليصدر بعد ذلك حكمه. أما الانتقاد فانه عادة يكون حكما مطلقا وكثيرا ما يكون ناسفا متجاهلا المعطيات الحقيقية الموضوعية.

فالاعلام الذي نرومه هو الاعلام المدافع عن حقوق الانسان والمعرف في آن واحد بواجباته والمساعد على فهم القضايا واستكشاف الملفات ومعرفة الاختيارات في كل القطاعات.

وأما الثقافة فليست كما يظن بعضهم ترفا كماليا Un luxe يميل اليه الانسان في حالات الراحة والسكون، وقد رأيتم خطرها من خلال الامثلة التي عددتها وقد ركزت عليها قصدا. إنها بشمولها وفي مفهومها الشامل ـ (العلوم والآداب والفنون والآثار والتراث والتقاليد والعادات الاصيلة والمهارات) وكل المحصول الحضاري بسنده الصحيح، تضمن توازن المجتمع وسلامته، كما تضمن تواصل التنمية وتألق الانسان l'épanouissement de l'être، الانسان الفرد والانسان في علاقته ببيئته.

ونحن اليوم مدعوون في هذه المرحلة التاريخية الدقيقة المحتاجة منا تبصرا وصبرا إلى انجاز المشروع الاعلامي والثقافي الجديد بتشريك أهل الذكر من المبدعين ورجال الثقافة والاعلام من منطلقات توجهات التغيير.

وانا ننتظر الكثير المفيد من سخي إبداع رجال الاعلام والثقافة وجميل عطائهم في عهد صلح دهره وخوى نجم تقيته وينبغي ان تهب فيه نسائم علمائه ويشع إبداع فنانيه.

* حتمية الإرتقاء إلى مستوى المسؤولية

وختاما أستطيع القول، إنه إذا كانت الثقافة، فضلا عن التعاريف الكثيرة والتي أبرزها الاستقامة والشمول، هي ما يتبقى عندما يُنسى كل شيء فان ما سيبقى في اذهاننا من بيان السابع من نوفمبر، وقد تعاقبت عليه أكثر من سنتين من الانجاز الفعلي والعطاء الدافق في ميدان الحريات وحقوق الانسان وسائر الميادين، هو تأكيده على النضج الذي بلغه

التونسيون والذي يؤهلهم للمشاركة في صرف شؤون حياتهم بوعي ومسؤولية، ونحن نعمل على تمكين المواطن من الاطلاع الصحيح على الاوضاع الوطنية والعالمية في نطاق حرية الرأي وتعددية الفكر كما تبينها العديد من البرامج الاذاعية والتلفزية وتنامي صحافة الرأي، ونعمل على تكثيف المنابر واللقاءات والملفات التلفزية ونفسح المجال أكثر فأكثر للمواطنين للتعبير عن آرائهم ومشاغلهم بشأن القضايا التي لها علاقة بحياتهم اليوم.

وعسى أن نوفق جميعا الى مواصلة السير في الخط السوي الذي وضعنا في نهجه صانع التغيير وهو نهج الحرية والديمقراطية، ولكنه أيضا خط المجتمع المدني المتآلف والمتضامن والمتوازن رغم اختلاف الحساسيات السياسية، والذي يؤمن بالعمل قيمة، وحسن أداء الواجب أخلاقا.

ونحن مهما اختلفنا ومهما تباينت وجهات نظرنا ومهما تنوعت حساسياتنا نبقى تونسيين اخوة تربط بيننا قواسم مشتركة. وهذا ما ينبغي الا يغيب عن أي تونسي، وهو منهج ارساء تقاليد صحيحة لنظام ديمقراطي جديد يلزمنا بالجدية والشعور بالمسؤولية واحترام أسلوب الحوار وتقديس العمل وعدم الاساءة الى سمعة وطننا بالافتراء والمزايدات السياساتية التي يقصد من ورائها كسب المواقع وتملق الرأي العام لا تقديم البدائل الانفع والانجع.



في التوقيف والاصطلاح

الهادي الجطلاوي

تمثل قضية التوقيف والاصطلاح في اللغة مرحلة هامة من مراحل التفكير اللغوي عند العرب، فقد شغلت بال المسلمين قرونا واعتبرتها المصنفات اللغوية يومئذ من العلوم الاصول[1]، وغذى الخلاف الناشىء بسببها جذوة التأمل في اللغة واستكناه حقيقتها واسرارها وافرز من العطاء اللغوي الطريف ما يستحق ان نعرف به ونبرزه.

التوقيف والاصطلاح مصطلحان لغويان قديمان كثيرا ما يتلازمان وتؤلف بينهما علاقة تقابل في دلالتهما.

فالقائل بالتوقيف يرى ان اللغة وقف على الله وحبس عليه في وضعها، فهي وحي وتنزيل منه، لا ضلع للانسان في خلقها وابتداعها.

اما القائل بالاصطلاح فيعتبر - على عكس ذلك - ان اللغة موضوعة، وضعها الناس: يختارون بمحض ارادتهم للاشياء مسميات يجمعون عليها ويستعملونها.

فقد تبين حينئذ ان القضية لغوية وانها تتعلق في جوهرها بمنشإ اللغة او بالاحرى بمنشىء اللغة: أهو الله ام هو الانسان؟ واذ كان الامر كذلك فان الخائضين في هذه المسالة لن يقتصروا على دراسة اللغة لذاتها وبمفردها، بل هم يقيمون علاقة ثنائية بين اللغة - هذه الظاهرة الطبيعية المحسوسة - وبين قوة خالقة لها غيبية هي الله.

وهكذا تخرج قضية التوقيف والاصطلاح من حيز الدراسة اللغوية الوصفية لتتنزل في اطار الفلسفة اللغوية، وهكذا تصطبغ القضية بصبغة دينية بينة اذ هي ترتبط اوثق الارتباط بمشكلة الجبر والاختيار، ففي حين يرى المؤمن بالجبر في اعتبار اللغة اصطلاحا ضربا من الاشراك بالله لمشاركة الانسان ربه في اعز صفاته، صفة الخلق والوضع يرى القائلون بالقدر في ذلك مجرد اختيار يذهب اليه الانسان بفضل ما حباه به الله من القدرة على التفكير والتدبير، وذلك الاختيار اجتهاد يحاسب عليه.

ولهذا لنا ان نتوقع ان يكون موقف المسلمين قديما من اللغة متماشيا مع انتمائهم المذهبي، فليس من الغريب ان ينتسب القائلون بالجبر من رجال السنة الى التوقيف، وان ينتسب القائلون بالقدر والعقل من امثال المعتزلة الى الاصطلاح وكأن اللغة في آخر الامر لا تمثل في هذا الصراع المذهبي سوى عنصر من عناصر الخلاف المتعددة بين الفريقين. وكأن الخلاف ليس بسببها، والعناية ليست خاصة بها اي ان الخلاف لم يكن خلافا لغويا بقدر ما كان خلافا دينيا سياسيا بين الطائفتين.

نشأة الكلام في قضية التوقيف والاصطلاح عند العرب

لم يكن العرب أول من اشتغل بهذه القضية فقد سبقهم إليها فلاسفة اليونان فمنهم من قال ان اللغة توقيفية لا شأن للانسان في وضعها ومنهم من قال هي اصطلاحية واحتج على ذلك بظاهرة المترادفات

والاضداد في اللغة(2)

ولقد سبق العرب الى هذه المسألة من اصحاب الديانات السماوية المسيحيون خاصة فلهذه القضية صدى في كتابهم(3) وكان القديسون بين مسلم بالتوقيف ومرجح للاصطلاح.

فاذا رجعنا الى منشإ القضية عند العرب القدامى اصطدمنا بصعوبة في ضبط الاطارين المكاني والزماني اللذين طرحت فيهما المسألة ذلك لأن الكتب التي تعرضت لها لا تتبع في بسط الخلاف خطا زمنيا ولا تعمل على ابراز ما حصل في المسالة من تطور وما توزعت اليه من مراحل.

ونحن إذ نعتمد بالدرجة الاولى كتاب المزهر لجلال الدين السيوطي(4) لسبب كونه كتابا متاخرا جامعا وملخصا للاقوال السابقة له ومصدرا اسياسيا يعول عليه من جاء بعده نلاحظ ان السيوطي قد عني أساسا بحجج الفريقين في الدفاع عن مواقفهما واجتهد في جمع شتاتها من مصادرها المختلفة وبيان مدى نجاعتها في نصرة اصحابها.

الا انه يجوز رغم ذلك تبين الملامح الكبرى لثلاثة اطوار تكون هذه القضية قد مرت بها:

- مرحلة القول بالتوقيف
- مرحلة القول بالاصطلاح وفيها احتدم النقاش بين الفريقين.
- مرحلة تجويز القولين وتلخيص الكلام في المسالة

يتضح من هذا التوزيع الزمني ان القول بالتوقيف كان اسبق وظهوره يكون بظهور الاسلام لارتباطه ارتباطا وثيقا بالدين واعتماده في حججه غالبا على القرآن. ومما به نعلل تقدم القول بالتوقيف ان القائلين به ابعد في الزمن واقرب من منشإ الاسلام زمانا ومكانا، واشهر هؤلاء عبد الله بن عباس(ت 66 هـ) وهو ابن عم الرسول، وهو مفسر وراوية للحديث وعنه اخذ وبه استشهد جل من قال بالتوقيف بعده ولا سيما احمد بن فارس (ت 395 هـ)

ثم ان العلم أيام حداثة الاسلام كان نقلا وتقبلا من الله ورسوله فلم يتخط الفكر الاسلامي بعد طور تمثل الدين واستيعابه الى طور التفكير فيه والجدال في مسائله ولعل الاحتكاك بالاعاجم وتعريب بعض الآثار الفارسية واليونانية سيكون له بعيد الاثر في ذلك.

ولهذا فقد جاء القول بالاصطلاح متاخرا فاذا نسبنا هذا الموقف إلى أصحاب الاعتزال خاصة وإلى أصحاب الرأي والنظر عامة أرجأنا ظهوره الى النصف الثاني من القرن الاول للهجرة ريثما تظهر مختلف الفرق وينشق واصل بن عطاء (80 - 131 هـ) عن حلقة الحسن البصري.

ويبدو ان القضية ستتبلور وتبلغ أوجها عندما تخرج من يد الفقهاء والمتكلمين الى يد رجال اللغة، ولا يذكر السيوطي من هؤلاء إلا لغويين متاخرين نسبيا متقابلين في مواقفهما هما أحمد بن فارس (ت395هـ) وهو توقيفي، وابن جني(ت392هـ) وهو ميّال إلى الاصطلاح وكأن كفة القائلين بالاصطلاح سترجح بفضله مثلما سنبينه فيما بعد.

وفيما بين القرن الخامس والقرن الثامن للهجرة، وردت آراء موجزة لبعض رجال الدين واللغة في هذه القضية منهم الامام الغزالي(ت505هـ) وفخر الدين الرازي(ت606هـ) وابن الحاجب(ت646هـ). ولعل آخر المتعرضين لهذه القضية تلخيصا لها واحاطة بها هو جلال الدين السيوطي(ت911هـ) ولعله من الغريب ان لا نجد لهذه القضية صدى فيما ألف رجال مشهورون في ذلك العصر مثل ابن منظور(ت711هـ) وابن خلدون(ت808هـ) فلسان العرب لا يشير اليها في مادة «و ق ف» او في مادة «ص ل ح». اما ابن خلدون فانه في الفصول المتعلقة باللغة في «مقدمته» لا

يعرج على قضية التوقيف والاصطلاح ـ فكأن حدة الخلاف في شأنها قد فترت وكأن الظروف الداعية الى اعتبارها توقيفا في طور النشاة قد ضعفت بل كأن ابن خلدون يتجاوز المسالة معتبرا أن اللغة لغات اصطلاحية متطورة. قال في حد اللغة: «اعلم ان اللغة في المتعارف هي عبارة المتكلم عن مقصوده وتلك العبارة فعل لساني فلا بد ان تصير ملكة متقررة في العضو الفاعل لها وهو اللسان وهو في كل امة بحسب اصطلاحاتهم ...»(4)

اما اذا انتهينا الى الدراسات اللغوية الحديثة فاننا نراها تستقل بذاتها عما كانت تنتسب اليه من العلوم وتفصل بين الدين وبين اللغة، هذه الظاهرة المادية الاجتماعية، وبما انها تسعى الى دراسة وصفية تحليلية للواقع اللغوي فانها تكاد لا تثير قضية التوقيف والاصطلاح، فهي ترى بصورة بديهية قطعية ان اللغة اصطلاح بين الناس أي ان الانسان هو واضع اللغة. غير انها تتحاشى الكلام في أصل اللغة ونشأتها لبعد الزمن وقلة الحجج وتعدد الافتراضات(5).

غير انه يهمنا ان نعرف كيف عالج العرب قديما هذه المسالة وان نقف على مختلف الحجج التي استدلوا بها لترجيح هذا الراي او ذاك لتتبين لنا خصائص التفكير اللغوي عندهم يومئذ.

أبرز الحجج للقائلين بالتوقيف:

لقد وردت آراء الفريقين متداخلة متشابكة، وهذا شأن كل مسائل الخلاف، وما الفصل بينها الا فصل منهجي، فمن الآراء ما يمثل اسس الفريق ومبادئه ومنها ما ينشا عند المجادلة لدحض آراء الخصم.

فالحجج الاصلية لاصحاب التوقيف حجج نقلية مستمدة من القرآن، وهذا أمر طبيعي لانه اذا كان الله هو واضع اللغة البشرية فلا بد ان يكون قد أشار الى ذلك في كتابه. وهم يستندون أساسا الى قوله تعالى: «وعلم آدم الاسماء كلها»(6). وهذه الآية قد احتج بها الفريقان لتهيئتها لتعدد التأويلات والقراءات. وكان أهل التوقيف إليها أسبق، وهم ـ لئن اتفقوا على المعنى العام لهذه الاية ـ فقد اختلفوا في فهم بعض دقائقها

فالاجماع بينهم حاصل على ان آدم ـ وهو أب الانسان ـ قد تعلم اللغة، علّمها له ربه ولم يبتكر منها شيئا، واختلفوا في معان فرعية: ما هي الاسماء التي تعلمها آدم؟ بأي لغة تعلمها؟ هل تعلمها دفعة واحدة ام تدريجيا؟.

ولقد توفق هؤلاء الى الانتهاء الى موقف منسجم ملفق اجابوا به على هذه الاسئلة وسعوا فيه ان يوفقوا بين ما ورد في القرآن والحديث وتاريخ الانساب والاديان ونزعة سياسية دينية في انفسهم، فقالوا ان اللغة الام التي تكلم بها آدم في الجنة وتعلم بها الاسماء وتفرعت عنها بقية اللغات هي اللغة العربية بدليل ان القرآن ـ وهو كلام الله ـ قرآن عربي(7) وقد سبق العبرانيون المسلمين التوقيفيين إلى هذا الزعم فادعوا ان اللغة العبرية هي اولى اللغات، وهي التي تعلمها آدم من ربه.

ولقد ذهب بعض أصحاب التوقيف الى ان ادم تعلم «الاسماء كلها» بجميع اللغات ثم تفرق ولده في الدنيا وعَلِق كل واحد منهم بلغة من تلك اللغات، لكن الراي السائد بينهم ان الله بث اللغة في الارض على مراحل انطلاقا من آدم وتسلسلا على يد الانبياء وانتهاء عند خاتم الانبياء محمد وهو اعلم خلق الله باللغة. هذا كلام ابن فارس(8) ويؤكده الشافعي بقوله: «ولسان العرب اوسع الالسنة مذهبا واكثرها الفاظا، ولا نعلمه يحيط بجميع علمه انسان غير نبي»(9).

إلى جانب هذه الحجة القرآنية المدعمة، بنصوص منقولة احتج أصحاب التوقيف بالواقع اللغوي كما يتراءى لهم في عصرهم، فهم يرون ان الناس ولا سيما

الصحابة لم يصطلحوا في اللغة(10) أي أنهم لم يشعروا بالحاجة إلى إحداث كلمات أو عبارات جديدة وذلك لان اللغة التي وضعها الله وأحاط بها الرسول لغة كاملة جامعة لكل ما يكون المسلم في حاجة اليه للتعبير عن مشاعره ومشاغله، فكأنّ الاصطلاح اللغوي اتهام للغة الإلهية بالعجز والقصور والنقص، ولذلك الغوا الاجتهاد في اللغة والابتكار فيها وتحاملوا على من فعل ذلك وصدوه صدا، قال ابن فارس: «...ثم قر الامر قراره، فلا نعلم لغة من بعده (من بعد الرسول) حدثت فان تعمل اليوم لذلك متعمل وجد من نقاد العلم من ينفيه ويرده(11)».

فترتب عن هذا الموقف الصفوي امران هامان سيطبعان اللغة العربية ويلازمانها امدا طويلا.

احدهما ان القرآن خاصة والعلوم الدينية عامة كادت تمثل محور الدراسة اللغوية وغاياتها، فاللغة بفنونها وقواعدها توظف لفهم النص الديني وتقريبه.

اما الامر الثاني فهو وضع حدود زمانية ومكانية للغة العربية حصرت فيها ووسمت بالفصاحة ومن تكلم بغير ذلك الرصيد اللغوي المجمد ومن زاد عليه كانت لغته ضعيفة منكرة غير فصيحة. وقد امتثل المدونون للغة والنحاة في شواهدهم على القواعد، الى خريطة لغوية سياسية دقيقة وضعتها كتب اللغة(12)

ولاهل التوقيف حجة من صنف آخر تتمثل في مجادلة الخصم والقدح في مقومات مذهبه، وملخصها ان الاصطلاح لا يمكن ان يكون منطلقا للغة البشرية اذ لا بد ان يسبق باصطلاح قبله للاصطلاح على الإصطلاح وهكذا دواليك. قال الغزالي في هذا المعنى: «... وقال آخرون: هي توقيفية، اذ الاصطلاح يعرض بعد دعاء البعض البعض بالاصطلاح، ولا بد من عبارة يفهم منها قصد الاصطلاح(13)

أبرز الحجج للقائلين بالاصطلاح:

لقد سبق ان قلنا ان هذا المذهب متاخر نسبيا في الزمن، تقدم عليه القول بالتوقيف ونتيجة لذلك فقد تميز مذهبهم بالانطلاق من آراء خصومهم لتفنيدها، وبقدر اعتماد التوقيفيين قبلهم على النص كان اعتمادهم على العقل وقد سماهم ابن جني «اهل النظر» والمعتزلة من ابرز المتبنين للقول بالاصطلاح ولا غرابة. وقد استعملوا العقل في امرين: في حجج الخصم من جهة وفي الظاهرة اللغوية ذاتها من جهة اخرى، وفي هذه الحالة الثانية قد نقف عندهم على حقائق لغوية طريفة

1) تفنيد حجج اصحاب التوقيف

اهتم اصحاب الاصطلاح بقوله تعالى: «وعلّم آدم الاسماء كلها» وجاء تفسيرهم لها مخالفا للذي ذهب اليه التوقيفيون، فقد اجمعوا على ان معناها هو ان الله الهم الانسان واقدره على وضع اللغة، غير ان واضع اللغة هو الانسان ـ وهذا التأويل للآية يندرج ـ كما لا يخفى ـ في اطار مبدئي معتزلي عام هو الايمان بمسؤولية الانسان في أفعاله.

ولقد اعتمد أهل التوقيف على غير هذه الآية فتناولها الاصطلاحيون بعدهم بتأويل مخالف أوهن قوة الاعتماد عليها ـ بل لقد ذهب الامر بالاصطلاحيين الى التسلح بسلاح خصومهم فاستشهدوا بقوله تعالى: «وما ارسلنا من رسول الا بلسان قومه»(14) لإبطال ما ادعاه أصحاب التوقيف من ان تلقين اللغة كان تدريجيا: انطلق من آدم وتواصل عن طريق الانبياء يعلمون الناس اللغة وانتهى الى الرسول محمد أعلم الخلق باللغة.

2) نظر أهل الاصطلاح في اللغة

أ) أصل اللغة ووظيفتها عند اصحاب الاصطلاح

قال ابن جني في حدّ اللغة: «اللغة أصوات يعبر بها كل قوم عن اغراضهم. لا بد من التفطن الى

طرافة هذا التعريف فهو يكاد لا يختلف عما انتهت اليه التحديدات الحديثة للغة. فاللغة تبدو من خلاله ظاهرة مادية صوتية وليست ظاهرة غيبية. واللغات من خلال هذا التعريف متعددة مختلفة، تختلف باختلاف الرجال الواضعين لها وباختلاف امكنتهم وازمنتهم، فتبدو اللغة العربية واحدة من عديد اللغات ليست افضل من غيرها وليست اصلا واللغات فروع لها كما ذهب الى ذلك التوقيفيون واللغة من خلال هذا التعريف وظيفة اجتماعية فهي أداة تعبير وتبليغ وتعامل .

اما التواضع اللغوي عند رجال الاصطلاح فينطلق في اصله من الكائنات الموجودات المحسوسات تشاهدها العين وتحتاج إليها فتشير إليها ثم تسميها باسم معين ثم يحصل الاجماع على تلك التسمية.

ولقد أدرك الاصطلاحيون العلاقة العضوية بين اللفظ والمعنى أي بين الدال والمدلول، ولقد تكلمت المعتزلة على الاقسا م الثلاثة للكلمة التي اشار اليها حديثا دي سوسير وقامت عليها علوم لسانية حديثة كعلم الدلالة وغيرها. قالت المعتزلة: «...ولو ثبتت (اللغة) توقيفا من جهة الله تعالى لكان ينبغي ان يخلق الله العلم بالصيغة ، ثم يخلق العلم بالمدلول، ثم يخلق لنا العلم بجعل الصيغة دليلا على ذلك المدلول، ولو خلق لنا العلم بذاته بطل التكليف وبطلت المحنة...»(15)

في كلام المعتزلة هذا تأمل طريف في الحقيقة اللغوية للكلمة، فهم يقرون ان الكلمة وحدة لغوية جامعة بين الاسم والمسمى، فهي دليل يتوزع الى صيغة (وهي الدال) والى مدلول. غير ان هذا التامل في اللغة - على طرافته - تامل عرضي لم يرد في صلب دراسة لغوية ولم يؤلف لتشتته في مواضيع مختلفة - نظرية لغوية قائمة الذات بل صدر من رجال الدين في اطار خلاف ديني مذهبي رات فيه المعتزلة حجة لغوية تؤيد القول بالاصطلاح باعتبار ان تبليغ اللغة يقع تلقينا ويستدعي تلقين اللغة كشفا من الملقن عن بعض ذاته وصفاته وذلك امر لا يكون مع الله وحينئذ فاللغة اصطلاحية وليست توقيفية.

ب - إقامة العلاقة في وضع اللغة بين الدال والمدلول

كان اعظم النحاة العرب القدامى المتكلمين في علاقة الدال بالمدلول هو ابن جني - وقد عدد في «الخصائص» خاصة جملة من العلاقات بين شكل الكلمة ومضمونها تبرر الاصطلاح البشري على اللغة روى البعض منها عن السلف وكان البعض الآخر من وضعه هو واكتشافه فمما نقله وأيده.

*** محاكاة الاصوات اصل التواضع اللغوي أو العلاقة الطبيعية بين الدال والمدلول**

أورد ابن جني ان اصل اللغات كلها انما هو من الاصوات المسموعة كدوي الريح وحنين الرعد وخرير الماء... (16) فتكون الطبيعة عندئذ هي مصدر اللغة يقتبس الانسان الصوت منها ويعبر به عن الموجودات . وهذه النظرية سبق الاغريق العرب إليها وبقي الناس يؤمنون بصحتها حتى القرن الماضي حين تصدى لها فردينان دي سوسير قائلا باعتباطية اللغة رافضا اي علاقة معنوية بين الدال والمدلول، غير ان من تلامذة دي سوسير مثل شارل بالي من انكر على الاستاذ تجاهله للعوامل النفسية والعاطفية في وضع اللغة فارجعوا ما للغة بالوجدان من العلاقة في اطار الدراسة الاسلوبية للنص(17) بل ذهب بعض المعاصرين الى ان اللغة في نشاتها ليست اعتباطية وان الواضع لها ساعة وضعها واع بالمبررات الصوتية او الصرفية التي دفعته الى وضعها فاذا زكاها الاستعمال وطال عمرها بدت وكأنها اعتباطية(18)

*** العلاقة الصرفية بين الدال والمدلول**

تكلم في هذه الظاهرة الخليل وسيبويه وبلورها ابن جني(19)، وهي ظاهرة من مميزات اللغات الاشتقاقية

كاللغة العربية تتمثل في مناسبة الاوزان الصرفية للمعاني المعبرة عنها: فكثرة الحركات في وزن «الفَعَلان» على الفاء والعين واللام تعبر عن كثرة الحركة والاضطراب في الفعل كما هو الامر في الغليان مثلا

- تكرير العين في «فعّل» يعبر عن تكرير الفعل كما في «كسّر»

- تقطع الوزن يعبر عن تقطع الفعل وتكريره كما في «صرصر» و «زعزع»

*** العلاقة الصوتية بين الدال والمدلول**

وهي ان يحصل تناسب بين صفات الاصوات وخصائصها في الدال وبين المعنى الذي تؤديه ، فيدل الحرف القوي على القوة والضعيف على الضعف. وضرب ابن جني على ذلك امثلة كثيرة نكتفي منها بالفرق عنده بين «الخضم والقضم» . فهذان المصدران يشتركان من جهة في الدلالة على معنى مشترك بينهما هو الاكل ولعل ذلك لاشتراكهما في عين المصدر ولامه، لكنهما يختلفان من جهة اخرى اختلافا دلاليا نجم عن الاختلاف بين الخاء والقاف في خصائصهما:

فالخضم لاكل الرطب لرخاوة الخاء

والقضم لاكل اليابس لصلابة القاف

وقد ذكر ابن جني في غير هذا الموضع ان الابدال بين حروف متقاربة يؤدي معاني متقاربة، فانت اذا اضفت الى الفاء الدال او التاء او الطاء او الراء او اللام او النون في افعال ثلاثية مجردة عبرت عن الوهن والضعف كقولك: دلف/ فرد/ نطف/ ونف/ طرف...

*** العلاقة الموقعية الصوتية بين الدال والمدلول:**

هذه الظاهرة هي امتداد للسابقة وفيها زيادة على التناسب الصوتي بين الشكل والمعنى تناسب في ترتيب الاصوات في الكلمة وترتيب المعاني . فإبن جني يرى في معنى فعل «ب ح ث» ثلاث عمليات متتالية تعبر الحروف بالتوالي عليها، وهي:

- وضع الكف على الارض ويوحي به حرف الباء الغليظ

- نبش التراب وتوحي به الحاء لاشتماله على بحة تشبه مخالب الاسد

- بث التراب وتوحي به التاء المعبرة عن النفث

ويجزم ابن جني ان جميع لغة العرب موضوعة على هذا الاساس علم ذلك من علم وجهله من جهل. واذن فوضع اللغة العربية لم يكن اعتباطيا والعلاقة الصوتية والصرفية القائمة بين الدال والمدلول في العربية لبرهان على الحكمة في وضعها، وقد أقر ابن جني ان وضع اللغة ليس امرا هينا ولذلك احتمل ان يمتاز الاجداد الواضعون لها بفطنة ولطافة ذهن ليستا لنا اليوم(20).

وهكذا فرغم التردد الذي عبر عنه أبن جني في بعض مواضع كتاب الخصائص بين القول بالتوقيف والقول بالاصطلاح(21) فانه - لتأييد لمحاكاة الاصوات اصلا للغة ولايمانه بالعلاقة العضوية بين الاسم والمسمى ولايمانه بخضوع تلك القواعد الصوتية والصرفية لمبدإ القياس والاشتقاق والتطور اللغوي فانه إلى الاصطلاح أميل.

وقد كان ابن جني، بدون شك، معمما متعسفا عندما ربط معنى الكلمة بترتيب حروفها فلو صح ما ادعاه لما تعددت اللغات ولما كانت المترادفات ولما كانت حروف الهجاء المعروفة كافية لاشتقاق جميع معاني اللغة. لكنْ اذا استثنينا هذا الذي يتنافى والواقع اللغوي فان لتاملات ابن جني اللغوية صدى حيا فيما تقيمه الاسلوبية اليوم من علاقة انطباعية ذاتية بين الاصوات وما توحي به من معان تكسب الكلمة دلالة جديدة طريفة تتجاوز ما تحدده لها المعاجم.

تلك بعض معالم التفكير اللغوي عند العرب قديما تجاذبتها نزعتان متقابلتان احداهما تقعيدية صفوية



واخرى عقلية واقعية تؤمن بـالتطـور اللغـوي. وقـد كان للدين في هذه الثنائية تاثيره الكبير في تجميد اللغـة والـوقـوف في وجـه تطـورهـا، يظهـر ذلك جليـا في مواقف اصحاب التوقيف من الاشتقـاق فـابن فـارس مثلا ينكره(22) ، ومن المعرب والدخيل فقد تجاهلهـا العديد من رجال الدين واللغة صيانـة للغـة العـربيـة وتفضيلاتها ولاهلها عمن سواهم من الاعاجم

هوامش

1 - المزهر في علوم اللغة وانـواعهـا، عبـد الـرحمـان جـلال الـدين السيوطي، تحقيق محمد احمد جاء باله ج1 - ص4

2 - «كراتيل» CRATYLE لافلاطون ص 49/50 الترجمة الفرنسية

3 - فلسفة اللغة - كمال يوسف الحاج ص 19/20

4 - المقدمة ابن خلدون . ط. بيروت ص 547

5 - انظلا مثلا BORDAS ENCYCLOPEDIE, SCIENCES SOCIALES II., Linguistique 411, LA COMMUNICATION, LES SYM-BOLES ET LES SIGNES

6 - البقرة آية 37/40

7 - المزهر ج1 ص30

8 - المزهر ج1 ص9

9 - الرسالة - الامام الشافعي ص42

10 - المزهر ج1 ص10

11 - المزهر ج1 ص9/10

12 - المقدمة ص555 - والمزهر ج1 ص209 وما بعدها (باب معرفة الفصيح من العرب)

13 - المزهر ج1 ص23

14 - سورة ابراهيم آية : 4

15 - المزهر ج 1 ص20

16 - الخصائص لان جني ج1 ص40 وج2 ص28 وص152

17 - انظر مثلا ر .J. Marouzeau Précis de stylistique française Paris 1965.

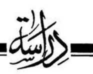
18 P. Gireaud : La sémantique que sais-je pub. 9eme Edition P. 21 et P 26-27 2eme édition. Expressivité des sons P. 33, Expressivité du mot P. 81-83

19 - الخصائص ابن جني باب امساس الالفـاظ اشبـاه المعـاني ج2 ص152

20 - انظر عبد القادر المهيري Les théories grammaticales d'Ibn Jinni, Chap. 1-314); Pub. Univ. Tunis 1973,

21 - الخصائص ابن جني ج1 ص40

22 - المزهر ج1 ص 346



غراب البين (*)

رجاء بن سلامة

«يلوذ العشق بالعوائق خوفا من العائق الذي ينفيه»

ج. قرقام

يكون الغراب قبل البين وبعده. يجده العاشق قبل البين فيوقن بوشوكه لان الغراب نذير غربة وافتراق. يقول في ذلك قيس بن ذريح مترجما نعيب الغراب الى لغته، لغة العاشق الذي لا يكاد يامل في الوصل حتى ينغصه عليه منغص: (من الوافر)

لقد نادى الغراب ببين لبنى

فطار القلب من حذر الغراب

وقال: غدا تباعد دار لبنى

وتنأى بعد ود واقتراب[1]

ويجده العاشق بعد الفراق عندما يقف على الرسوم والاطلال الدارسة يسائلها عن الحبيبة البائنة: جاء في ديوان عنترة: (من الكامل)

يا دار اين ترحل السكان

وغدت بهم من بعدنا الاظعان؟

بالامس كان بك الظباء اوانسا

واليوم في عرصاتك الغربان[2]

والغراب لا «ينعب» فحسب بل انه ينعب بالبين. يقول امرؤ القيس: (من الكامل)

نعب الغراب وليته لم ينعب

بالبين من سلمى وأم الحوشب[3]

واذا كان البين لحظة هامة في تجربة الحب كما عبر عنها الغزل[4]فان الغراب يمكن ان يعد عنصرا هاما من عناصرها.

وليس البين الا صنوا للموت لان الانسان في كلتا الحالتين اسير منزلته الانسانية لا يتخطاها فهو في علاقة أفقية بالمكان. ثم ان الموت والفراق شكلان من أشكال الغياب. وقد جمع بينهما ابن حزم وقارن: «سمع بعض الحكماء قائلا يقول: الفراق أخو الموت قال: بل الموت اخو الفراق»[5].

فجعل بذلك الفراق اصلا والموت فرعا. وقد اعتبر الموت والفراق حتميين؛ «وقد علمنا انه لا بد لكل مجتمع من افتراق ولكل دان من تناء وتلك عادة الله في العباد والبلاد حتى يرث الله الارض ومن عليها وهو خير الوارثين»[6].

هذا وجه من وجوه الارتباط بين غراب البين والموت. ويوجد وجه اخر اساسي. ذلك ان الغراب

(*) مداخلة قدمت في الملتقى الذي انعقد أيام 21 و22 و23 نوفمبر 1989 بكلية العلوم الانسانية والاجتماعية بتونس حول «الموت والحياة في القرنين 17 و 18».



الذي عاداه الشعراء له صلة وثيقة، فيما نزعم، بالغراب الذي ارسله الله الى قابيل «ليريه كيف يواري سوأة اخيه»[7] وبالغراب الذي ارسله نوح لياتي بخبر الطوفان فلم يعد[8] ويمكن ان نقف، قبل التطرق الى الموضوع عند دراستين هامتين حول الغراب اولاهما لتوفيق فهد وهي بعنوان «عيافة الغراب» دراسة لنص منسوب الى الجاحظ[9] والثانية مقال «غراب» في دائرة المعارف الاسلامية بطبعتها الثانية[10].

فقد قارن توفيق فهد بين نص منسوب الى الجاحظ ونصوص آشورية بابلية ليتساءل عن وجود علاقة تأثر بينها[11]. وعدل في دراسته عن النصوص الادبية معتبرا اياها غير دالة. يقول: «يتضمن الادب العربي معطيات كثيرة متعلقة بمعرفة الغيب عن طريق الغراب اغلبها وخاصة تلك التي يمدنا بها الشعر منمط فلا طائل كبير من ورائه»[12] et presentent de ce fait peu d'intéret. فإعراضه عن دراسة المعطيات الادبية لا يعود كما نلاحظ الى اختياره لوجهة نظر الباحث في الفلكلور او الاساطير بل يعود الى اعتباره هذه المعطيات متكررة منمطة. ولئن اعرض توفيق فهد عن دراسة الشعر في تناوله للموضوع فان بلا ch. Pella صاحب مقال «غراب» بدائرة المعارف الاسلامية قسم مقاله الى قسمين لا رابط بينهما هما «الشعر» و «الاسلام» وكلاهما اقتصر على الوصف دون التاويل ولم يتساءل عن اسباب شؤم الغراب. وكلاهما فصل بين ميادين لا مبرر للفصل بينها سوى مقتضيات الاختصاص الضيق. ولم يتناول بلا ولا فهد ما يمكن ان يكون مقابلا رمزيا للغراب وهو الحمامة كما سياتي.

ولكن المزلق الاساسي الذي وقع فيه الدارسان، فيما نرى يعود الى امر هام هو فهمهما الخاص للعلاقة بين اللغة والاشياء. فالكلمات لا تؤدي في تفكيرهما سوى وظيفة اشارية والنصوص لا تحيل الا الى مرجع موجود خارجها ولا تحيل اليه الا بصفة مباشرة. ولذلك فقد كان هم توفيق فهد واقع الزجر والطيرة في الجزيرة العربية وبحث بلا عن مقابل لغراب البين في الواقع الطبيعي فجعله «الزاغ» la corneille وهو نوع من الغربان في حين ان الغراب كما سيتبين رمز وان الامر يتعلق بتمثلات representations لا يمكن تفسيرها او ربطها بالواقع بطريقة مباشرة ثم اننا بازاء مستويات مختلفة من الوعي فحيث وجدنا الرمز وجدنا كلاما صريحا وصمتا في آن. ذلك ان اللاشعور اذا خرج من الصمت الذي يكتنفه اختار، كما هو معلوم طرقا ملتوية للتعبير عن نفسه ومن هذه الطرق الرمز الذي يكشف الحقيقة بقدر ما يخفيها. فمعنى الغراب لا يوجد في الواقع العلمي او التاريخي فحسب ولا يوجد في المعاجم بل اننا نظفر به بين الكلمات وفي الصمت الذي يحيط بها.

ويمكن ان نعرف اولا هذا القالب الجاهز من حيث انه «موضوع منمط» متكرر وان نظر ثانيا في اوجه علاقته بالتمثلات الدينية منزلين اياه في اطار رمزي ارحب من الادب ويمكن اخيرا ان نتناوله من خلال التطور الداخلي لهذه الظاهرة الادبية نفسها.

يجوز لنا اعتبار الغراب، كما اسلفنا، عنصرا من العناصر الاصطلاحية التي تكون تجربة الحب كما صورها شعر الغزل. وقد بنى ابن حزم الكثير من فصول «طوق الحمامة» طبقا لها[13]. فهناك عناصر «مساعدة» للعاشق وعناصر معادية له وهي كثيرة وعليها يلح الشاعر لان الغزل يصور بصفة عامة تجربة محاصرة اجتماعية. ولكن ليس اشد من الغراب. فيما يبدو، عدوا للعاشق. فالشاعر يتذمر ولا شك من العاذل والرقيب والكاشم والواشي ولكنه يصب جام

غضبه على الغراب. ونجد الدعاء على الغراب عنصرا أساسيا من عناصر هذا القالب الجاهز. فمن ذلك قول قيس بن ذريح: (من الطويل)

فإن لم تخبرني بشيء علمته
فلا طرت الا والجناح كسير
ودرت باعداء حبيبك فيهم
كما قد تراني بالحبيب أدور[14]

وهذا الدعاء ستتناقله الالسن وسيكون له شأن كما سنرى لان قيس بن ذريح ليس عاشقا كسائر العشاق.

ومن ذلك قوله ايضا: (من الوافر)

فقلت: تعست ويحك من غراب
وكان الدهر سعيك في تباب[15]

وقول عنترة: (من الكامل)

فزجرته الا يفرخ بيضه
أبدا ويصبح خائفا يتفجع[16]

وقول جرير: (من الكامل)

ليت الغراب غداة ينعب بالنوى
كان الغراب مقطع الاوداج[17]

فليس الغراب مجرد رسول من الغيب ينذر بالبين بل انه تجسيد لقوة شريرة تسبب البين بل وتحتمه اكثر مما تحتمه العوائق الخارجية الاخرى. وليس الدعاء الا نوعا من المواجهة السحرية لهذه القوة التي تنزل بالعشاق الويل. بل ان الغراب قد يصور في شكل اكل للحومهم. يقول عروة ابن حزام واهباً لحمه للغرابين اللذين اتياه بنبا البين (من الطويل):

فإن كان حقا ما تقولان فانهضا
بلحمي الى وكريكما فكلاني[18].

والشيء يتبين بضده كما كان يقال، والعلامة ذات طبيعة خلافية كما يقال اليوم ولذلك فمن المفيد ان نبحث عن المقابل الرمزي للغراب في شعر الغزل وعلى وجه الدقة ضمن تلك العناصر «المساعدة». نظفر بتعبير صريح عن هذا المقابل للغراب في ابيات تنسب الى جميل بثينة: (من الطويل)

ألا يا غراب البين فيم تصيح
فصوتك مشني إليّ قبيح
وكل غداة، لا أبا لك، تنتهي
إليّ فتلقاني وانت مشيح
تحدثني ان لست لاقي نعمة
بعدت ولا امسى لديك نصيح
فان لم تهجني ذات يوم فانه
سيكفيك ورقاء السراة صدوح[19]

فالطاقة السلبية التي يحملها الغراب يواجهها جيل بما في الحمامة الورقاء من طاقة ايجابية[20]. ولئن كان الغراب يصور في مشاهد الخراب بين اطلال الحبيبة البائنة ويدعى عليه بالعقم اضافة الى ذلك فان الحمامة تجعل مادة في اطار خصب هو الايكة (حمام الايك) او الغاب او الروض الغناء، بل انها رمز للخصب والشباب. يقول ابن زيدون داعيا بالسقيا لارض قرطبة: (من الطويل)

سقى جنبات القصر صوب الغمائم
وغنى على الاغصان ورق الحمائم[21]

انها رمز لشباب المدينة والطبيعة ولشباب الانسان ايضا. يقول ابن الرومي: (من الوافر).

يذكرني الشباب وميض برق
وسجع حمامة وحنين ناب[22]

ويدعو الشاعر للحمامة لا عليها. يقول توبة بن حمير: (من الطويل)

حمامة بطن الواديين ترنمي

سقاك الله من غر الغوادي مطيرها

أبيني لنا لازال ريشك ناعما

ولازلت في خضراء عال بريرها ...

ولا شك ان صوت الحمامة كئيب ولا شك انه يعد بكاء ونوحا الا ان نوحها موافق لنوح الشاعر وكان نحيب الغراب يظل صوتا ناشزا غير متوقع ويتآلف نحيب الشاعر ونحيب الحمامة ولذلك يزجر الغراب ويطلب منه الكف ويستزيد من سجع الحمامة. يقول ابن المعتز: (من الوافر)

وصوت حمامة سجعت بليل

وقد حنت إلى الف بعيد

فمازلنا نقول لها اعيدي

وللساقي: الا هل من مزيد[23]

انها تقوم بوظيفة قديمة، بطقس قديم هو «الاسعاد» بمعنى مساعدة النائحة على نوحها[24]. يبدو ذلك واضحا من خلال هذه الابيات التي تنسب الى عنترة: (من البسيط)

يا طائر البان قد هيجت احزاني

وزدتني طربا يا طائر البان

ان كنت تندب الفا قد فجعت به

فقد شجاك الذي بالبين اشجاني

زدني من النوح واسعدني على حزني

حتى ترى عجبا من فيض اجفاني[25]

ويمكن ان نتساءل - وقد اخترنا ان نبحث عن المعنى وأن نؤول - عن الاسباب التي جعلت الغراب حاملا لهذه الطاقة السلبية بل جعلت العرب تقدمه في الشؤم اذ يقول الجاحظ: «وليس في الارض بارح ولا نطيح ولا قعيد ولا اغضب ولا شيء مما يتشاءمون به الا والغراب عندهم انكر منه»[26].

ونجد إجابات حديثة مختلفة أغلبها لا يعدو ان يكون «عقلنة» لهذا الرمز غير كافية او غير مقنعة. فمن ذلك رد شارل بلا هذا التشاؤم من الغراب الى انتقال الغربان فعلا الى المنازل التي ارتحل عنها قومها[27] ومن ذلك ما ذكره جواد علي في المفصل: «وقد يكون في جملة اسباب تشاؤم العرب من الغراب انه كان يضر بابلهم فهم يذكرون انه اذا وجد دبرة في ظهر البعير او قرحة في عنقه سقط عليها ونقره وعقره»[28].

ولا شك انه لا يمكن او لا يكفي ان نفسر الرمز بسببية عملية لانه شيء ينضاف الى الواقع دون ان تكون السببية التي تربطه به نفعية او مباشرة.

ولا يمكن، فيما نرى، ان نعلل شؤم الغراب بما يقوم به العربي من زجر للطيور وهو نوع من التقنية السحرية التي تهدف الى معرفة الغيب او السيطرة عليه. فواقع الزجر والطيرة معقد والغراب ينبىء بالخير في حالات كثيرة فمن قواعد الطيرة والزجر انه اذا خرجت من منزلك تطلب حاجة او تخطب امراة فنعب غراب عن يمينك وعن يسارك او سنح او برح فامض فانك مدرك حاجتك ان شاء الله او فان نعب امامك او فوقك فارجع ففيها تاخير»[29].

اما الاجابات القديمة فتمتزج فيها الاسباب الحقيقية بمحاولات العقلنة. يقول الجاحظ مثلا: والغراب لسواده ان كان اسود ولاختلاف لونه ان كان ابقع ولانه غريب يقطع اليهم ولانه لا يوجد في موضع خيامهم يتقمم الا عند مباينتهم لمساكنهم ومزايلتهم لدورهم ولانه ليس شيء من الطير اشد على ذوات الدبر من ابلهم من الغربان ولانه حديد

البصر فقالوا عنه خوفاً من عينيه «الاعور» كما قالوا «غراب» لاغترابه وغربته و «غراب البين» لانه عند بينونتهم يوجد في دورهم»[30]. ويمكن ان نجمل الاسباب القريبة من طبيعة الرمز والتي اعتبرناها «حقيقة» فيما يلي:

1 ـ ان جذرا ثلاثيا واحدا يؤلف بين الغراب والغربة والاغتراب والاشتقاق كان «قاعدة في الطيرة» كما يقول الجاحظ. يظهر ذلك مثلا في هذه الابيات التي يسوقها المتحدثون عن الطيرة: (من الطويل)

وصاح غراب فوق اعواد بانة
باخبار احبابي فهيمني الفكر
فقلت غراب باغتراب وبانة
بين الهوى تلك القيافة والزجر
وهبّت جنوب باجتنابي منهم
وهاجت صبا قلت الصبابة والهجر[31].

فالتجانس الصوتي يصبح تجانسا دلاليا وهكذا يستعيض المتطير عن واقع الاشياء والمدلولات بواقع الدوال.

2 ـ ان الغراب اسود في الغالب. وهذا هام جدا. فهو ليس طائرا ليليا كالبومة ولكنه طائر نهاري ياتي الانسان في وضح النهار ليذكره بالليل وفي ذلك ارباك للانسان.

وكما ان الغراب ياتي من عالم الليل والموت فهو ياتي كذلك من عالم الطبيعة التي بقيت معادية للانسان كما يفهم من قصته مع الديك. يقول الجاحظ: «وفي كثير من الروايات من احاديث العرب ان الديك كان نديما للغراب وانهما شربا الخمر عند خمار ولم يعطياه شيئا وذهب الغراب لياتيه بالثمن حين شرب ورهن الديك فخاس به فبقي محبوسا»[32]. فالديك أصبح حيوانا أهليا وبقي الغراب طائرا بريا وبقي طليقا «غريبا يقطع اليهم».

3 ـ انه «يتقمقم» وياكل فواضل الانسان. فهو نجس والنجاسة امر يتجاوز العقل لان اللاشعور والادراك الحسي هما اللذان ينفران من الشيء الذي اخرج من العالم الدنيوي الى عالم النجاسة. ولكن اليست النجاسة ترجمة عملية عن دوافع اعمق الحقت بالغراب هذه اللعنة؟ هذه الاسباب الاعمق نجدها، فيما نقدر، عندما نستنطق الذاكرة ونعود القهقرى الى زمن اسطوري اول. فالغراب هو الذي ارسله الله ليعلم قابيل قاتل اخيه الدفن: «فبعث غرابا يبحث في الارض ليريه (قابيل) كيف يواري سوأة اخيه»[33]

فقد ارتبط ذكر الغراب في القرآن وفي هذا المعطى الاسطوري بالذات بالموت والدفن وارتبط ذكره بزمن يمكن اعتباره زمن «الهبوط» الثاني بعد هبوط ادم من الجنة. ويمكن ان ننتقل من الخطاب القرآني الى تطريز المخيلة الجماعية حوله فنورد هذا الحديث: «وروى انس رضي الله تعالى عنه ان النبي (ص) سئل عن يوم الثلاثاء فقال يوم الدم فيه حاضت حواء وفيه قتل ابن ادم اخاه. قال مقاتل: وكان قبل ذلك السباع والطيور تستانس بادم فلما قتل قابيل هابيل هربت منه الطيور والوحوش وشاكت الاشجار وحمضت الفواكه وملحت المياه واغبرت الارض»[34].

ونجد الغراب في لحظة اخرى من زمن البدء عندما ارسله نوح لياتي بخبر الطوفان فلم يعد: «وقال صاحب المجالسة: سمي غراب البين لانه بان عن نوح على نبينا وعليه افضل الصلاة والسلام ولما وجهه لينظر الى السماء فذهب ولم يرجع ولذلك تشاءموا به وذكر ابن قتيبة انه سمي فاسقا فيما ارى لتخلفه حين ارسله نوح عليه السلام لياتيه بخبر الارض فترك امره ووقع على جيفة»[35]. وهكذا خان الغراب الامانة

وارتبط ذكره بالموت وعلى وجه الدقة بالموت في ابشع صورة وهي الجثة. ولا شيء اشد نجاسة من الجثة.

اما التبشير بانتهاء الطوفان فيعود الى الحمامة، ذلك الطائر الذي اعتبرناه مقابلا للغراب. يقول امية بن ابي الصلت في ذلك: (من الوافر)

وأرسلت الحمامة بعد سبع
تدل على المهالك لا تهاب

تلمس هل ترى في الارض غيثا
وغـايته مـن المـاء العبـاب

فجاءت بعدما ركضت بقطف
عليه الثأط والطين الكباب

فلما فرسوا الايات صاغوا
لها طوقا كما عقد السخاب[36].

وكان يمكن ان يكون الغراب رمزا ايجابيا لان الله بعثه واختاره من بين جميع الطير «ليهدي قابيل الى دفن اخيه»[37]. ويمكن ان نذهب الى ان الغراب «بطل فاتح» heros civilisateur بما انه علم الانسان طقسا اساسيا هو الدفن.

والغراب باعتباره رمزا لا بد ان يكون مزدوجا ولذلك فاننا نعثر على بعض المعطيات التي فيها انتصار له. فمن ذلك انكار الرسول للزجر والطير في بعض الاحاديث ومن ذلك الخبر الذي جاء فيه ان النبي «دعا بخفيه ليلبسها فلبس احداهما ثم جاء غراب فاحتمل الاخر ورمى به فخرجت منه حية»[38]. ولكن الحديث نجد فيه الشيء ونقيضه والى الرسول ينسب الحديث الذي يعتبر فيه الغراب فاسقا:

«عن عائشة ان رسول الله (ص) قال: الحية فاسقة والعقرب فاسقة والفارة فاسقة والغراب فاسق»[39]. وهكذا غلب المحمول السلبي على العناصر الايجابية في هذا الرمز وظهر ذلك في مستوى التشريع فقد «أمر (ص) بقتله في الحل والحرم»[40] واختلف الفقهاء في تحليل اكله او تحريمه وكانوا اميل الى تحريمه اعتمادا على قول عائشة: «اني لاعجب ممن ياكل الغراب وقد اذن النبي (ص) في قتله للمحرم وسماه فاسقا. والله ما هو من الطيبات»[41].

يعود هذا التناقض الى ازدواجية الرمز في حد ذاته ولكنه يعود ايضا الى ان الدين ليس كلا وليس كتلة واحدة من العقائد والطقوس بل انه مكون من اجزاء متفرقة ونزعات مختلفة منها النزعة التوحيدية التي تعقلن المقدس وتجعله مفارقا ومنها «الاحيائية» التي توسع من سلطة القوى الشريرة وتنزل المقدس الى الارض. وعلى اية حال يبدو ان الرسول، كما صوره الحديث قد رضخ في موقفه من الغراب الى الارث البدوي الذي يتطير منه ويجعله مجسدا لقوى الشر فلم يستطع مقاومة نجاسته رغم تذكيره الدائم بان كل شيء بيد الله ورغم ابطاله الطيرة. ولم يكن مجرد قارىء للادب الانجيلي لان الغراب فيه لم يرسل الى قابيل ولم يخن امانة نوح.

ويمكن ان نتساءل الان عن العلاقة بين هذه المتمثلات الاسطورية والدينية وموضوع الغراب، غراب البين كما ظهر في شعر الغزل.

ميز جيلبار دوران G. Durant بين النموذج الاصلي والرمز[42] وخص الرمز بهشاشة كبيرة تجعله يفقد معانيه المتعددة فيصبح شيئا فشيئا مجرد دال من الدوال. ذلك كان شان الغراب في تلك التمثلات التي كنا بصددها وفي الخطاب العشري ايضا. ويمكن ان نذهب الى ان ما نجده في الشعر هو صورة لا دينية Laïcisée من غراب قابيل وغراب نوح وصورة لا دينية من الحمامة التي ارسلها نوح فبشرت بزوال الطوفان وعودة الحياة. انها علاقة نسيان لان تلك

الاسطورة لا تذكر وعلاقة تذكر في الوقت نفسه لان النسيان المطلق غير ممكن. نجد احيانا تذكرا واعيا لهذه المعطيات الاسطورية في الشعر. يقول صاحب «طوق الحمامة» متذكرا حمامة نوح في سياق غزلي: (من الطويل)

تخيرها نوح فما خاب ظنه

لديها وجاءت نحوه بالبشائر

سأودعها كتبي فهاكها

رسائل تهدى في قوادم طائر[43]

وتظهر احيانا الصورة القرآنية للغراب بعبارة قريبة من العبارة القرآنية نفسها في سياق ادبي. فمن ذلك قصة كثير مع ام الحويرث. فقد تعشقها كثير واعتزم خطبتها. فلما كان في طريقه اليها «لقي ظباء سوانح ولقي غرابا يفحص في التراب بوجهه فتطير من ذلك حتى قدم على حي لهب فقال: ايكم يزجر قالوا: كلنا فمن تريد؟ قال: اعلمكم بذلك قالوا: ذلك الشيخ المنحني الصلب فاتاه فقص عليه القصة فكره ذلك له وقال: قد ماتت او تزوجت رجلا من بني عمها»[44] وكان ذلك فقد وجدها تزوجت احد بني عمها. ولكن العلاقة بين هذه التمثلات والنص الادبي وطيدة احيانا لان غراب البين يتحول الى غراب جنائزي يرتبط بالموت وبالجثة. يبدو ذلك جليا في قصة كثير مع المراة التي اقترن اسمه باسمها: عزة. فقد كاد الحب المستحيل يتحول الى حب متحقق لولا موت عزة: «وكتب (عبد الملك بن مروان) الى كثير وهو مضنى من الشوق اليها فرحل فأقبل نحوها فلما كان في بعض الطريق اذا هو بغراب على شجرة بانة واذا هو ينتف ريشه ويطايره. وكان شديد الطيرة - فلما رآه تطير وهم بالانصراف ثم غلبه شوقه فمضى وهو مكروب لما راى حتى اتى ماء لبني نهد فاذا هو برجل يسقي ابله فنزل من راحلته واستظل بشجرة هناك فابصره النهدي فاتاه وسأله عن اسمه ونسبه فانتسب فرحب به فاخبره عما راى في طريقه فقال: اما الغراب فغربة واما البانة فبين واما نتف ريشه ففرقة. فاستطير لذلك ومضى حتى دنا من دمشق فاذا بجنازة فاستعبر وقال: أسأل الله خير ما هو كائن فسأل عن الميت فاذا هي عزة فخر مغشيا عليه»[45].

ان هذا النسيان ضروري والا ما اختلف الخطاب الادبي عن الخطاب الديني او الاسطوري ولكن هذا التذكر الذي يزاوجه ويستتبعه ضروري ايضا لكي يكون لغراب البين ذلك الوقع.

فالقالب الادبي الجاهز لا بد ان تتغير وظيفته اذا تكرر بقول تينيانوفTynianov احد الشكلانيين الروس: «اذا اصبح العنصر الادبي عتيقا فانه لا يضمحل وانما تتغير وظيفته ويصبح ثانويا»[46]. ولنا ان نتساءل عن هذه الوظيفة الجديدة التي اتخذها هذا القالب فلعلها تتمثل خاصة في الحاق الشعر الذي يذكر فيه غراب البين بالغزل باعتباره غرضا شعريا اصطلاحيا الى حد ما. فغراب البين اذن لا يعبر عن البين ولا يحيل الى تجربة في البين بقدر ما يعبر عن معنى البين.

ولكن التكرار ليس مطلقا - والشاعر يجد دائما منفذا لبعث الحياة في القالب الجامد - فنجد تنويعات مدارها ذلك المعنى الاساسي الذي توقفنا عنده. فهذا ابن حزم مثلا يتمنى عودة الغراب لانه «سيبين» بالبين: (من البسيط)

ليت الغراب يعيد اليوم لي فعسى

يبين ببينهم عني فقد وقفا[47]

ويذهب التنويع الى حد انصاف الغراب وجعله عاشقا. فيقوم الغراب بوظيفة الطائر الذي اعتبرناه مقابلا له اي الحمامة. فها هو عنترة يقف على اطلال الحبيبة قائلا: (من الطويل)

لمن طلل بـالرقمتين شجـــاني
وعاشت به ايدي البلى فحكاني
وقفت به والشوق يكتب اسطرا
باقلام دمعي في رسوم جـناني
اسائله عـن عبلة فـأجـــابني
غـراب بـه مـا بي مـن الهيـمان
ينوح على الف له واذا شكـــا
شكا بنحيب لا بنطق لســـان
ويندب من فرط الجوى فأجبته
بحسرة قلب دائـم الخفقـــان
الا يا غراب البين لو كنت صاحبي
قطعنا بلاد الله بالـــدوران(...)

وقد يتحول نذير البين والشؤم الى واعظ خطيب لا سيما انه يلبس السواد. ولكنه يلبس السواد ايضا حدادا على نفسه وعلى الانسان. يبدو ذلك في هذه الابيات التي انطق بها المقدسي الغراب في كتابه «كشف الاسرار»[48]: (من الوافر)

انوح على ذهاب العمر مني
وحق ان انوح وان انـــادي
واندب كل ما عاينت ركبا
حدا بهم لوشك البين حـادي
فقلت له اتعظ بلسان حالي
فاني قد نصحتك باجتهـــاد
وها انا كالخطيب وليس بدعا
على الخطباء اثـــواب السواد

وفي كـلا هـذين المثالين لا «ينعب» الغراب وانما ينوح شأنه في ذلك شأن الحمامة.

ولكن من التكرار ما هو نفي للقالب الجاهز وفضح له[49]. فقد ذهب ابو الشيص الى ان غراب البين لا يعدو ان يكون المطية التي تمضي بالحبيبة: (من الوافر)

ما فرق الاحباب بعد   اللـه الا الابـل
والناس يلحون غـرا   ب البين لـما جهلوا
ومـا غراب البين الا   ناقـة أو جمـل[50]

ولعل هذا الفضح مرده موقف فكري. ففيه ولا شك ايمان بان كل شيء بيد الله وفيه انكار للطيرة. يقول المرقش السدوسي مثلا: (من مجزؤ الكامل)

ولقـد غدوت وكنت لا
أغـدو على واق وحـاتم
واذا الاشـــائم كـالايا
من والايامن كالاشائم[51]

ولكن مرده أيضا الخروج من عالم اللغة والعودة المتعمدة الى الواقع. وقد يعود الشاعر الى واقع مخصوص هو واقع الزجر والطيرة وقد راينا ان الغراب قد يبشر باليمن في قواعد الطيرة. وهكذا ينتقل الشاعر بـالغـراب من النقيض الى النقيض فتحدث السخرية. يقول عبد الله بن قيس الرقيات: (من الخفيف)

بشر الظبي والغراب بسعدى
مرحبا بالذي يقول الغراب[52].

ويبقى هذا القالب في صورته الاصلية او المفضوحة وتضاف عناصر اخرى يفرضها الواقع الخارجي في تطوره. فانطلاقا من القرن الثاني الهجري تقريبا لم يعد الشعراء يتطيرون من الغراب او من السائح او البارح فحسب بل من بعض الرياحين او الثمار او غير ذلك من متعلقات المجتمع الحضري فمن ذلك هذان البيتان اللذان نسبهما الجاحظ الى شاعر من المحدثين «ولهذه النسبة دلالة لا تخفى»: (من الكامل)

أهدى له احبابه اترجة

فبكى واشفق من عيافة زاجر

متطيرا مما اتاه فطعمه

لونان باطنه خلاف الظاهر[53]

هذه العناصر الجديدة التي تقوم مقام القالب الجاهز الاصلي يمكن التاريخ لها احيانا كما كنا بصدده. ولكن ذلك لا يعني ان فضح القالب الجاهز يتم في زمن متاخر. انه يتم خارج الزمن اطلاقا. فالامر يتعلق بحركية داخلية لا بمسار زمني. وبعبارة اوضح فان القالب لا يولد ثم يقع فضحه في زمن لا حق الم يقم عنترة وهو من الاوائل بفضح الوقوف على الاطلال عندما تساءل: (من الكامل)

هل غادر الشعراء من متردم

ام هل عرفت الدار بعد توهم[54]

ولذلك فان ابا الشيص الذي انكر حقيقة غراب البين هو نفسه يقول: (من المتقارب)

أشاقك والليل ملقى الجران

غراب ينوح على غصن بان

اخص الجناح شديد الصياح

يبكي بعينين ما تدمعان

وفي نعبات الغراب اغتراب

وفي البان بين بعيد التداني[55]

واذا قلنا ان هذا التطور داخلي يتم خارج الزمن فلا يعني ذلك ان فضح القالب ضرورة داخلية يفرضها الادب وفق ما عبر تينيانوف Tynianov بـ « L'automatisation et la lutte contre l'automatisation»[55م]؟ ثم ان القالب الجاهز بعد ان يفضح لا يصير «جسدا ميتا بين الاحياء» ولا يصير ممنوعا كما يذهب الى ذلك توماشفسكي. ففضح القالب واضمحلاله ليس مرده شعور المبدع بضرورة التجديد بل مرده الرضوخ الى متطلبات الواقع او العودة اليه. فيبدو ان التجديد والشعور بضرورته امران يسمان الادب الحديث دون الاداب الكلاسيكية[56].

ويمكن ان نقف اخيرا عند مظهرين طريفين من مظاهر حياة هذا القالب الجاهز.

اولهما يتمثل في ذلك القصص الذي نسج حول الانتقام من الغراب وجمع السراج في مصارع العشاق نصيبا منه وافرا. تصور هذه النصوص لبنى صاحبة قيس بن ذريح وهي تضرب اربعة غربان وتتمثل بما قاله قيس متهما لغراب البين بالتفريق بينه وبينها: (من الطويل)

ألا يا غراب البين قد طرت بالذي

اجاذر من لبنى فهل انت واقع؟[57]

وتصور ابا السائب في سوق الطير «قائما على غراب يباع قد اخذ طرف ردائه وهو يقول للغراب: يقول لك قيس بن ذريح (البيت المذكور) ثم لا تقع. ويضربه بردائه والغراب يصيح»[58]. وتصور نسوة اربعا مجتمعات ينتقمن من عدة غربان بشكل احتفالي يكاد يكون طقوسيا. وقد استغرق وصف مجلسهن صفحات طويلة من الكتاب[59]؟ ويمكن ان نطرح بعض الاسئلة حول هذا القصص البديع، قصص هؤلاء الذين ينتقمون من الغراب بتعذيب الغربان، في انتظار ان نعثرعلى اجابة او اجابات مقنعة.

1 ـ هل أصبح هذا الموضوع، غراب البين، قالبا اجوف خلوا من الدلالة بعيدا كل البعد عن الواقع الخارجي فاريد انزاله الى الحياة، بل عيشه من جديد وفي ذلك مظهر من مظاهر تلك العودة بالقالب الى الواقع ولكنها عودة مشطة تذهب الى ابعد حدود «التحيين» له؟ ففي هذا القصص يستجاب بعض



ذلك الدعاء على الغراب فيتحقق في طريقة الانتقام منه وتعذيبه. هذا ما حصل في مجلس النسوة الاربع. فقد تغنت ثالثتهن بأبيات لجميل منها (مخاطبا الغراب): (من الطويل)

فإن يك حقا ما تقول فأصبحت
هومك شتى والجناح كسير
ولازلت مكسورا عديما لناصر
كما ليس لي من ظالمي نصير

«ثم قالت له: اما الدعوة فقد استجيبت ثم كسرت جناحيه وامرت ففعل به ذلك»[60].

2 ـ ان الغراب يقدم لنا في هذا القصص خاصة على انه سلطة فوق الانسان وعلى ان امر العشاق بيده. فكان الشعراء يشكون الغراب كما يشكون الدهر. تلك القوة التي تنهش الاعمار وتنزل النوائب والحدثان. يقول القمة ناسبا للدهر التفريق بين الاحبة: (من الطويل)

ارى الدهر بالتفريق والبين مولعا
وللجمع ما بين المحبين أبيا
فــأف عليه من زمان كــانني
خلقت وإياه نطيل التعاديا[61]

الا يعدو ان يكون الغراب استعارة للدهر؟ لقد نهى الرسول عن سب الدهر لان الدهر هو الله لكن الشعراء ظلوا يسبونه بطرق مختلفة. ولعل هذا القصص يصور نوعا من المسرحة للغضب وللقلق وللمأساة شبيه بالنياحة التي نهى عنها الاسلام لانها من عمل الشيطان ولانها تعبر عن تسخط لمشيئة الله وعدم «اسلام» له.

3 ـ هل يتعلق الامر بنوع خاص من العبادة، عبادة الشهداء من العشاق ولا سيما ان المنتقم له في حالات ثلاث هو قيس بن ذريح وهو من اوائل العشاق الذين قضوا نحبهم عشقا؟ وهل استتبع هذا التقديس لشهداء العشق نوعا من الطقوس؟

والمظهر الثاني الذي نقف عنده لنختم به لانه يوصلنا الى نهاية المطاف حقا هو الفضح المزدوج لموضوع غراب البين عندما يتجاوز الشاعر فضح القالب الجاهز لفضح الموقف ذاته. يقول ابو الحسن البرمكي مبطلا ادعاءات العشاق: (من الطويل)

أترحل عمن انت صب بذكره
وتشكو غراب البين؟ هذا هو الظلم
وما لغراب البين فطنــــــة
وما لغراب البين بالملتقى علـــم[62]

ويقول ابن حبيب جاعلا الغراب عاشقا لصاحبته وعاشقا لبينها: (من الكامل)

وغراب تغريب فصيح اعجم
داجي الاهاب مقامه لا يحمد
يهوى نوى اصحابه فاذا نأوا
أضحى مقيما بالديار يعدد[63]

ينسب الشاعر الى هذا الغراب ما لا قدرة له على التصريح به: ان الحضور الدائم ليس الحل الاوفق للحب لانه يتغذى ولا بد من الغياب ومن البين ولا يتحقق تحققا مطلقا الا بالموت.

فليس الغراب سببا للبين بل تعلة ورمز. انه اسقاط لحقيقة داخلية دفينة في صدر العاشق او في لا وعيه هي الرغبة في البين وهي انعدام الرغبة في الحياة باشكالها المختلفة. افليست دوافع الحياة مقترنة بتلك الدوافع الغريزية الاخرى التي اغمط الدارسون حقها، دوافع الموت؟ فغراب البين قد لا يعدو ان يكون عائقا داخليا يختلقه العاشق الشاعر فيحوله الى

عائق خارجي. وقد يفضح الشاعر غير العاشق هذه العملية بسخرية وهزء كما تقدم. وقد يحرص الجهاز التأويلي حول الشاعر من اخبار وقصص على تغطيتها فيبقى غراب البين غرابا. ولكن يطفو على السطح احيانا ما يبعث على الحيرة ويجعلنا نوقن او نكاد بان الغراب هو العاشق ذاته. وهذه قصة من قصص تعذيب الغراب نوردها على سبيل الاعتبار لا على سبيل الاستدلال:

«... اخبرنا ابراهيم بن الازهر عن عبد الله ابن محمد قال: مررت في بعض سكك البصرة فسمعت استغاثة جارية تضرب فتيممت الابواب حتى وقفت على الباب الذي يخرج منه الصوت. فقلت: يا اهل الدار اما تتقون الله؟ علام تضربون جاريتكم؟ فقيل لي: ادخل. فدخلت فاذا امراة كان عنقها ابريق فضة، جالسة على منصة وبين يديها غراب مشدود وفي يدها عصا تضربه بها. قال: فكلما ضربت الغراب صاحت الجارية فقلت: ما شان هذا الغراب؟ فقالت لي: اما سمعت قول قيس بن ذريح حيث يقول: (من الطويل)

الا يا غراب البين قد طرت بالذي

احاذر من لبنى فهل انت واقع؟

الا وقع كما امره؟ فقلت: ان هذا الغراب ليس هو ذاك الغراب. فقالت: ناخذ البريء بالسقيم حتى نظفر بحاجتنا»(64).

لا يسع القارىء لهذا الخبر الا ان يتساءل لماذا يضرب الغراب فتستغيث الجارية؟ الا يكون الغراب هو عين الجارية؟ الا يكون تعبيرا عن صوت من الاصوات التي تعتمل في باطنها؟

وقد بينا بعض اوجه الارتباط بين التمثلات الدينية والاسطورية وموضوع غراب البين في الشعر والادب. ويمكن الان على ضوء ما تقدم من كشف لحقيقة الغراب ان نعود لرتق ما بقي من فتق بين طرفي موضوعنا. فنقول ان غراب قابيل وغراب نوح «مرسلان». الاول ارسله الله والثاني ارسله نبي الله. ولا غرابة في ذلك فالتفكير الديني كما هو معلوم تفكير ماهوي. فالغراب والانسان من مخلوقات الله وكلاهما ماهية محددة سلفا ومنفصلة عن الاخرى والانسان يخضع الى قوى خارجية عنه هي من خلق الله ايضا. ولعل ابرز دليل على ذلك هو ابليس فهو تعبير عن منزع «الشر» في نفس الانسان ولكنه يصور سلطة خارجية عن الانسان لانها من خلق الله. اما في الادب فالانسان هو الخالق ولذلك فان الادب يكون محال التناقض واللبس. ولذلك ينصب المبدع احيانا الى مختلف الاصوات في داخله فلا يكون الغراب ماهية منفصلة عن الانسان بل قوة من قوى الشر والالم داخله.

والبين والموت اخوان كما جاء في طوق الحمامة وقد بينا ان غراب البين غراب جنائزي وانه سليل لا ديني لغراب قابيل الذي علمه الدفن. وغراب نوح الذي اشتغل بالجيفة عن التبشير بعودة الحياة رغم ان الاول دنيوي ويبدو احيانا صوتا من اصوات الذات والاخيرين الهيان مرسلان الى الانسان ولكن للموت اخا اخر ليس من شاكلته هو الحب. وغراب البين فيما تقدم يعبر احسن تعبير عن التلازم بينهما وان كان ادخل في الموت منه في الحب. ويمكن الان ايضا ان نربط بين الغراب ومقابله الحمامة من جديد فنقول ان الحب موصوم بالموت ولا بد ولذلك فان الحمامة، رمز الحب تحمل معاني الموت هي الاخرى. الا يقف الغراب والحمامة كلاهما على شجرة البان؛ اليس «النواح» نواح الحمامة، وجها آخر للنعيب وان استانس الشاعر كما اسلفنا بالاول وانزعج للثاني؟ بل

ان من الشعراء من تطير من الحمام لا من الغراب: (من البسيط)

أقول يوم تلاقينا وقد سجعت

حمامتان على غصنين من بـــان

الان اعلم ان الغصن لي غصص

والبان بين قريب عاجل، دان

فقمت تخفضني ارض وترفعني

حتى وثبت وهد السير اركاني[65]

ومنهم من انتبه الى التجانس الصوتي بين الحمام ومرادف للموت هو الحِمام: (من الكامل)

هن الحمام فان كسرت عيافة

من حائهن فانهن حمام[66]

ومنهم من عن له ان يرى الحمام في ديار الحبيبة البائنة عوض ان يرى الغراب في مشهد «الخراب» هذا: (من الطويل)

وقبلي أبكى كل من كان ذا هوى

عتوف البواكي والديار البلاقع

وهن على الاطلال من كل جانب

نوائح ما تخضل منها المدامـــع

مزبرجة الاعناق نمر ظهورها

مخطمة بالدر خضر روائـــــع

ومن قطع الياقوت صيغت عقودها

خواضب بالحناء منها الاصابع[67]

ومن الشعراء من جمع بين المتقابلين، بين الحمام والغربان «الشواحج» في تصويره لهذه الديار المعطلة: (من الكامل)

بان الخليط برامتي فودعوا

او كلمـــا رفعــوا لبين تجــزع؟

ان الشواحج بالضحى هيجنني

في دار زينب والحمـــام الوقّـــع

نعب الغراب فقلت بين عاجل

وجرى به الصرد الغداة الاملع[68]

والانسان يحتاج الى رمز للتعبير عن هذه الحقيقة الاساسية والمربكة في نفس الوقت حقيقة ارتباط الحب بالموت. ولكن الرمز يكشف ويخفي كما اسلفنا لانه ياتي الينا من تلك الاقاصي المظلمة التي هي اللاوعي. والخطا كل الخطا ان نغفل عن امتزاج الكلام بالصمت فنقف عند حدود الظاهر الواضح من الامور والخطا كل الخطا ان ننسى مصدره فنوضح ونعقلن بكل يسر.

الهوامش

1 ـ الانطاكي، داود، تزيين الاسواق في اخبار العشاق، بيروت دار ومكتبة الهلال 1984، ج1 ص85.

2 ـ عنترة، الديوان، بيروت، دار صادر، ص 229.

3 ـ ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص67

4 ـ يقول ابن حزم في هذا الصدد: «والبين ابكى الشعراء على المعاهد فأدروا على الرسوم والدموع وسقوا الديار ماء الشوق وتذكروا ما قد سلف لهم فيها فاعولوا وانتحبوا واحيت الآثار دفين شوقهم فناحوا وبكوا». طوق الحمامة في الالفة والالاف، تونس، دار بوسلامة للطباعة والنشر والتوزيع، 1982، ص: 154. وانظر: Vadet, Jean, L'esprit courtois en Orient dans les cinq premiers siecles d' l'Hégire. Paris, Maisonneuve et Larose, 1968, pp. 38-42 (Les pleurs sur les campements).

5 ـ طوق الحمامة، ص 143.

6 ـ المصدر نفسه، ص 143.

7 ـ الاية 31 من سورة المائدة

8 ـ الدميري، حياة الحيوان الكبرى، بيروت، دار الفكر، ج 2 ص 173 ص 179

9 - Fahd, Taoufik, «Les présages par le corbeau : étude d'un texte attribué à «Gahiz». in Arabica, T. VIII, Janvier 1961, fasc. I.

10 ـ Encyclopédie de l'Islam, nouv. édi. T. II, pp. 1122 - 3.

11 ـ Les présages par le corbeau, p.52.

12 ـ المرجع نفسه، ص 30

13 ـ انظر مثلا: باب المراسلة، باب السفير، باب العاذل، باب المساعد من الاخوان، باب الرقيب، باب الواشي.

14 ـ ابن قتيبة، عبد الله: الشعر والشعراء، بيروت، دار الثقافة، ج 2 ص 525

15 ـ تزيين الاسواق م 1، ج 1 ، ص 85.

16 ـ عنترة، الديوان، ص 78.

17 ـ الشعر والشعراء ج 1 ص 379.

18 ـ الشعر والشعراء، ج 2، ص 521.

19 ـ جميل، الديوان، بيروت، دار صادر، ص 18.

20 ـ ونجد صدى للتقابل بين الغراب والحمامة من الناحية الادبية في فصلين متتابعين من كتاب الزهرة جمع فيهما ابن داود الاشعار المتعلقة بالحمام والاشعار التي تعبر عن تطير العشاق من الغراب خاصة. الاول عنوانه «في نوح الحمام انس للمنفرد المستهام» والثاني عنوانه «من امتحن بالمفارقة والهجر اشتغل فكره بالعيافة والزجر».

21 ـ ابن زيدون، الديوان.

22 ـ ابن الرومي، الديوان، القاهرة، مطبعة دار الكتب ج 1 ص 258.

23 ـ ابن المعتز، الديوان، بيروت، دار صادر، ص 185.

24 نجد في كتاب الحيوان صدى لهذه الوظيفة عندما يقول الجاحظ: «ونذكر ما وصف به الحمام من الاسعاد ومن حسن الغناء والاطراب والنوح والشجا...»، الحيوان ج 5 ص 205

25 ـ عنترة، الديوان، بيروت، دار صادر ، ص 226

26 ـ كتاب الحيوان، ج 2 ، ص 127.

27 ـ Encyclopedie de l'islam, T II pp1122 - 3

28 ـ علي، جواد، المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام بيروت، بغداد، دار العلم للملايين، مكتبة نهضة مصر، ج6، ص 795.

29 ـ انظر النص الذي اورده النويري في نهاية الارب (القاهرة، مطابع كوستاتسوماي ، ج 3 ، ص 4 . 139). ناسبا اياه الى الجاحظ.

30 ـ الحيوان ، ج 3 ، صص 8 ـ 439.

31 ـ الدميري، حياة الحيوان الكبرى، بيروت، دار الفكر، ج 2 ، ص 179.

32 ـ الحيوان، ج2 ، ص 321.

33 ـ سورة المائدة، الاية 31.

34 ـ حياة الحيوان الكبرى، ج 2 ، ص 177.

35 ـ المصدر نفسه، ج 2 ، ص 173.

36 ـ كتاب الحيوان، ج 2 ، ص 322.

37 ـ انظر الخصومة التي نقلها الجاحظ في كتاب الحيوان (ج 3 ، ص ص 10/ 412) بين صاحب الديك و «صاحب الغراب».

38 ـ حياة الحيوان الكبرى ، ج 2 ، ص 176.

39 ـ ابن ماجة، المسند، دمشق، عيسى البابي وشركاؤه ج 2 ، ص 1082.

40 ـ حياة الحيوان الكبرى، ج 2 ، ص 175.

41 ـ المصدر نفسه، ج2 ، ص 172.

42 ـ يقول: «بينما يكون النموذج الاصلي على ابواب الفكرة والمصدرية يكون الرمز فحسب على ابواب المصدر والاسم بل واسم العلم احيانا »

43 ـ طوق الحمامة، ص 72.

44 ـ نهاية الارب، ج 3 ، ص ص 40/141.

45 ـ البيهقي، المحاسن والمساوىء، القاهرة، مطبعة نهضة مصر، ج 2 ، ص ص 16/4.

46 ـ Théorie de la littérature 32: textes des formalistes russes, Paris, Seuil, 1965, p: 125.

47 ـ طوق الحمامة، ص 156.

48 ـ المقدسي، كشف الاسرار عن حكم الطيور والازهار، بولاق، ص 23.

49 ـ dénudation du procédé . انظر ما كتبه توماشفسكي حول «الطرائق الادبية» في نظرية الادب» ص ص 263/309

50 ـ السراج، مصارع العشاق، بيروت، دار صادر، ج2 ص 115.

51 ـ ابن قتيبة، كتاب المعاني الكبير، حيدراباد الدكن. مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، 1949، م1 — ج 2 ص 262.

52 ـ كتاب الحيوان، ج3 ص 449

53 ـ كتاب الحيوان ، ج 3 ص 458.

54 ـ انظر: Kilito , Abdelfattah: L'auteur et ses doubles, Paris, Seuil, chap. I.

55 ـ المحاسن والمساوىء ، ج2، ص 16.

55 مكرر ـ Théorie de la litterature, P: 299



56 ـ انظر: LiKatchev, L'étiquette Littéraire dans communication N 5.

57 ـ مصارع العشاق، ج 2، ص 177.

58 ـ المصدر نفسه، ج 2 ـ ص 146.

59 ـ المصدر نفسه، ج 1 ، ص ص 1 ـ 147.

60 ـ المصدر نفسه، ج 1 ، ص 144.

61 ـ الانطاكي، تزيين الأسواق، ج 1 ، ص 169.

62 ـ مصارع العشاق، ج 1 ، ص 67.

63 ـ ابن جبير: كتاب نسيم الصبا، بولاق، المطبعة المصرية ص: 61.

64 ـ مصارع العشاق، ج 2 ، ص 117.

65 ـ المحاسن والمساوىء، ج 2 ، ص 16.

66 ـ كتاب الزهرة، ج 1 ، ص 242 والبيت لأبي تمام.

67 ـ كتاب الزهرة، ج 1 ، ص 245.

68 ـ المصدر نفسه، ج 1 ، ص 250، والأبيات لجرير.





في أدب الرحلات

«تيهرت» من خلال كتابات الرحالة والجغرافيين العرب

عبد الرحمان التليلي

لعبت تيهرت[1] دورا تاريخيا في بلاد المغرب، كما تدل على ذلك كتابات الجغرافيين والرحالة العرب المسلمين حول هذه الحاضرة التي كانت تعد من ضمن المراكز الحضارية الكبيرة مثل فاس وسجلماسة والقيروان.

وتعود أهمية هذه المدينة لما امتازت به من ازدهار اقتصادي واشعاع ثقافي بجانب الدور العقائدي والسياسي الذي لعبته.

ولهذه الاعتبارات فقد كان من الطبيعي ان تحتل تيهرت مكانة خاصة في نصوص ومؤلفات الرحالة والجغرافيين مثل ابن خرداذبة، ابن حوقل، المقدسي، البكري، الادريسي، ياقوت الحموي، أبي الفداء، المهلبي، القلقشندي، محمد الزهري، بالاضافة الى المؤرخ المغربي ابن عذاري المراكشي.

ويلاحظ الدارس ان اهتمام هؤلاء المؤلفين الجغرافيين بتيهرت بدا في القرن الثالث هـ/ التاسع م. منطلقين من المعلومات التي استقوها على ظهر المكان او من كتابات اسلافهم واحيانا بمجرد الرواية.

ومهما يكن فان هناك اتفاقا على اهمية تيهرت من حيث معمارها ومناخها الطبيعي الخاضع لعوامل جغرافية تتعلق بالبيئة المحيطة بها، وكذلك وضعها الاقتصادي اذ كانت تتميز بغناها الزراعي وكثرة مياهها يضاف اليه كذلك العوامل السياسية الناتجة عن وضعها العقائدي.

ان دراسة الادب الجغرافي[2] والرحلات تضيف الى قائمة معلوماتنا صورة واضحة عن تيهرت لذلك اضع بين ايديكم، ولو بشكل موجز بعض النصوص التي وصلتنا بفضل مؤلفات هؤلاء الكتاب مرتبة زمنيا حتى نقف على الخصائص التي تميزت بها تيهرت.

ان توفر هذه النصوص لدلالة قاطعة على اهتمام الجغرافيين بهذه الحاضرة ولعل اول من عرف بتيهرت هو ابن خرداذبه (ابو القاسم عبيد الله بن عبد الله، حوالي 272هـ/885م[3] صاحب كتاب (المسالك والممالك)[4] إذ أشار الى موقع تيهرت وخصبها وكثرة مياهها[5].

أما أول تعريف جغرافي لتيهرت فقد جاء على لسان ابن حوقل (ابو القاسم محمد بن علي الموصلي[6] [illegible] الرابع هـ/ العاشر م) وهو يعتبر أوسع الجغرافيين اطلاعا على شؤون المغرب خاصة اذا علمنا بان الغرب الاسلامي كان قبل ابن حوقل من المناطق التي لم يكن جغرافيو المشرق يعرفونها معرفة جيدة. وتأتي أهمية كتابه «صورة الارض»[7] من كونه قد تسنى له ان يقيم في هذه البقاع من العالم فسجل لنا ملاحظات ومعلومات هي من اهم ما وصل الينا في وصف بلاد المغرب منذ الفتح العربي الاسلامي الى جانب استخدامه لاكثر من مصدر اضافي. حيث اشار الى قدم تيهرت واهميتها حيث كانت على حد تعبيره مفردة العمل والاسم في الدواوين. وتتكون تيهرت من



قسمين احدهما يعود الى العصور الموغلة في القدم والاخر حديث[8]. أما مياهها فكانت كثيرة وتدخل معظم الدور [9]ولانها شيدت على ضفاف الانهار التي تنبع من (الاوراس) و(طبنة)[10].

وفي نهاية القرن الرابع هـ، وضع الجغرافي المشهور شمس الدين محمد بن احمد بن ابي بكر المعروف بالشامي وبالمقدّسي او المَقْدَسي[11] كتابه (أحسن التقاسيم في معرفة الاقاليم)[12]الذي يعد افضل ما كتب في الجغرافية العامة لانه اعتمد في كثير مما كتبه، على خبرته الشخصية ومشاهداته العيانية وملازمته الطويلة للمكتبات وقد وصف بلاد المغرب في القسم الاول من كتابه المخصص للاقاليم العربية. وما خص به مدينة تيهرت تعريفه لها اذ ذكر بان هذا الاسم كان ينطبق ايضا على قصبة (و) هي «بلخ المغرب قد احدقت بها الانهار والتفت بها الاشجار وغابت في البساتين ونبعت حولها الاعين وجلى بها الاقليم وانتعش فيها الغريب واستطابها اللبيب (. . .) بلد كبير كثير الخير رحب رفق طيب رشيق الاسواق، غزير المياه جيد الاهل، قديم الوضع، محكم الرصف[13]. وفي هذا النصف الثاني من القرن الخامس هـ/ الحادي عشر م وضع لنا الجغرافي الاندلسي ابو عبيد البكري (عبد الله بن عبد العزيز بن محمد بن ايوب بن عمر البكري الاندلسي (405هـ/ 1014م ـ 487هـ/ 1014م[14]) كتابه المشهور (المسالك والممالك)[15]وبما انه جغرافي مقيم فقد استعان على غرار ابن خرداذبه بوثائق جمعها. او بمعلومات اقتبسها من معاصريه من المسافرين او المؤلفين. على ان المؤلف ينقصه عنصر المشاهدة الشخصية فيما كتبه عن المغرب. ومع ذلك فان القسم الذي يتصل بشمال افريقيا من الكتاب وهو اغنى اقسامه ويتصف كتابه عموما بدقة التفاصيل وتركيزه على اهمية المسالك. واجمالا فان معرفته بالمدن والموانىء والطرق البحرية والقبائل تفوق كثيرا معارف غيره. وقبل الحديث عن وصفه للمدينة لا بد من التمييز بين المدن القديمة والمدن الحديثة التي انشئت في عهد المسلمين. ومن بين هذه المدن مدينة تيهرت السفلى وهي تيهرت الجديدة والحديثة. التي شيدت فيها المباني الجديدة والاسواق والحمامات التي بلغ عددها اثني عشر حماما. كما عدد لنا البكري بواباتها الاربع وهي:

باب الصفا وباب المنازل وباب الاندلس وباب المطاحن وكان بها ايضا مسجد متكون من اربع بلاطات. وتقع تيهرت في سفح جبل يقال له جزول ولها قصبة مشرفة على السوق تسمى المعصومة، وهي على نهر ياتيها من تيهرت القبلي يسمى «مينة» ونهر آخر يجري من عيون تجتمع تسمى «تاتش» وهو في شرقيها ومن خلال هذا الوصف تبرز لنا الاهمية القصوى التي تميز بها الموقع الجغرافي لمدينة تيهرت. حيث خضع اختيار موقعها الى عاملين اساسيين: توفر الامن والماء الى جانب موقعها الاستراتيجي كملتقى للطرق التجارية. وعلى ما يبدو ايضا فان اقتصاد تيهرت اقتصاد زراعي بالدرجة الاولى وذلك ناتج على كثرة بساتينها، وجودة فواكهها، ومن ثمارها المشهورة سفرجلها والمسمى بالفارسي الذي كان يفوق حسب البكري، سفرجل الافاق حسنا وطعما.

ثم ياتي البكري على تعداد اسماء القبائل المحيطة بتيهرت الحديثة: فمن قبليها لواتة وهوارة وبغربيها زواغة، وبجنوبيها مطماطة وزناتة ومكناسة. وتبعد تيهرت الحديثة خمسة اميال من تيهرت القديمة، وهي حصن لبرفجانة[16]وهو شرقي الحديثة ويقال انهم لما ارادوا بناء تيهرت القديمة كانوا يبنون بالنهار. فاذا جنّ الليل واصبحوا وجدوا بنيانهم قد تهدم فبنوا

حينئذ تيهرت السفلى وهي الحديثة.

وكان صاحب تيهرت يدعى ميمون بن عبد الرحمن بن عبد الوهاب بن رستم بن بهرام [17]. وكان ميمون هذا راس الاباضية وامامهم وامام الصفرية[18] والواصلية. وكان يسلم عليه بالخلافة[19] كما يذكر لنا البكري: «ان مجمع الواصلية (اصحاب واصل ابن عطاء)[20] كان قريبا من تيهرت، وكان عددهم نحو الثلاثين الفا في بيوت كبيوت الاعراب يحملونها[21].

واما سبب اختيار موقع تيهرت فيعود الى انه بعد مقتل محمد ابن الاشعث ابا الخطاب بطرابلس من طرف قوات الدولة العباسية في شهر صفر عام 144هـ/ 751م ثم تغلب هؤلاء على عبد الرحمان بن رستم واخراجه من القيروان، اجتمع اليه الاباضية واتفقوا على تقديمه وبنيان مدينة تجمعهم، فنزلوا موضع تيهرت اليوم وهو غيضة أشبة (*) ومنه نزل عبد الرحمان موضعا مربعا لا شعراء فيه. فقالت البربر: نزل تيهرت، وتفسيره الدف لتربيعه، وادركتهم صلاة الجمعة فصلى بهم هناك. فلما فرغ من الصلاة ثارت صيحة شديدة على أسد ظهر في الشعراء فاخذ حيا وأوتي به الى الموضع الذي صلى فيه وقتل فيه، فقال عبد الرحمن بن رستم: هذا بلد لا يفارقه سفك دم ولا حرب ابدا، وابتدأوا في تلك الساعة. وبنوا في الموضع مسجدا وهو مسجد جامعها (...) وكان موضع تيهرت ملكا لقوم مستضعفين من مراسة وصنهاجة فارادهم عبد الرحمان على البيع فأبوا فوافقهم على ان يؤدوا اليهم الخراج من الاسواق ويبيحوا لهم ان يبنوا المساكن فاختطوا وبنواوسموا الموضع معسكرا.

اما فيما يتعلق بوصف مناخها فان البكري ينفرد عن سابقيه من الجغرافيين، فيذكر لنا بردها الشديد وكثرة غيومها وثلوجها مستشهدا بابيات شاعرها التيهرتي بكر بن حماد ابي عبد الرحمان[22] حين قال:

ما اخشن ا لبرد وريعانه،
وأطرف الشمس بتاهرت
تبدو من الغيم، اذا ما بدت،
كانها تنشر من تحت
فنحن في بحر بلا لجة،
تجري بنا الريح على سمت
تفوح بالشمس، اذا ما بدت،
كفوحة الذمي بالسبت

وضمن السياق نفسه يورد لنا البكري الحكاية التالية:

نظر رجل من أهل تيهرت وكان بالحجاز التي توقد الشمس، فقال: احرقي ما شئت، والله انك بتيهرت لذليلة[23].

واما من اهتم بمدينة تيهرت في القرن السادس هـ/ الثاني عشر م هو العالم والجغرافي العربي الشريف الادريسي (793هـ/ 1100م - 560 هـ/ 1166م)[24] الذي حدثنا هو الاخر عنها في كتابه (نزهة المشتاق في اختراق الافاق)، الذي يعرف ايضا باسم (الكتاب الزجري)[25] وفيه يبدو اهتمام الادريسي بطبوغرافية المدينة واضحا فهو يقول مثلا: «وبين مدينة تيهرت والبحر مراحل. وتيهرت القديمة ذات سور وهي على قمة جبل قليل العلو (...) وبمدينة تيهرت مياه متدفقة وعيون جارية تدخل اكثر ديارهم[26] ويخبرنا الادريسي عن «اسواقها العامرة والتي هي بيد جمل من التجار البربر»[27] وكان النشاط التجاري يتم على مستويين: تجارة محلية تتركز بشكل خاص على المنتوجات الضرورية كالعسل والسمن وسائر الغلال والفواكه

التي اشتهرت بها هـذه الحـاضرة. وتجارة متخصصـة واسعة النطاق تتركز على انتاج البراذين والخيل اضافـة الى تربية المواشي لكثرتها في هذه الناحية[28].

واذا تجاوزنا القرن السادس هـ فسنلتقي بجغرافي ولد ببلاد الروم وهو شهاب الدين ابو عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي[29] الذي عني هو الاخر بتهيرت في كتابه (معجم البلـدان)[30] حيث يتفق مع سـابقيـه فيما يخص تيهرت القديمة والحديثة[31].

فيشير الى ان بينها وبين المسيلة ست مراحل. وهما بين تلمسان وقلعة بني حماد[32]. وفيما يخص مناخها يتفق مع ما جاء به البكري فيقول: «هي كثيرة الانداء والضبـاب والامطـار، حتى أن الشمس بهـا قـل ان تُرى، ويروي لنا الحموي حادثة مفادها انه: دخلها اعرابي من أهل اليمن يقال له ابو هـلال ثم خـرج الى ارض السودان فأتى عليه يوم له وهـج وحـر شديـد وسموم في تلك الـرمـال. فنظـر الى الشمس مضحيـة راكدة على قمم الرؤوس وقد صهـرت النـاس فقـال مشيرا الى الشمس: أما والله لأن غرزت في هذا المكان لا طالما رايتك ذليلة بتهيرت! وانشد:

ما خلق الرحمـــان من طرفـة

أشهـــى من الشمي بتـاهـرت

وذكر أحد جغـرافيين، ان تيهرت تقـع في الاقليم الرابع[33] وان عرضها ثمان وثلاثـون درجـة، كـانت قديما تسمى عراق المغرب، ولم تكن في طاعة صاحب افـريقيـة ولا بلغت عسـاكـر المسودة اليهـا قـط ولا دخلت في سلطان بني الاغلب، وانما كان آخر مـا في طاعتهم مدن الزاب[34].

وأخيرا لا بـد من ذكـر الجغـرافي الشهير صـاحب كتاب (تقويم البلدان)[35] وهو الملك المؤيد عماد الدين اسماعيل ابو الفداء[36] الذي يعتبر احد آخر الجغرافيين العرب. فقد ذكر في معرض حديثه عن تيهـرت نقـلا عن ابن حوقل والادريسي... بأن تيهرت كانت قاعدة الغرب الاوسط، وهي غربي سطيف، وكان بها مقـام بني رستم ملـوك الغـرب الاوسـط، حتى انقضت دولتهم بدولة الفاطميين الذين ملكـوا مصر[37] وبقيام الدولة الفاطمية انهارت تيهرت لتصبح بعد ذلك مجرد مدينة محطة[38].

وبتقلص دور تيهـرت السيـاسي العسكـري، زالت عن الابـاضيين دولتهم وسلطتهم السيـاسيـة[39] اما قوتهم المذهبية الدينية فلم تضعف وتمكنت من فـرض وجودها التاريخي، فحققت الابـاضيـة نفـوذا دينيـا ذا بال بقيت اثاره الى اليوم، كما حققت مجدا سياسيا كان له شأنه في تاريخ الاسلام بالمغرب العربي.

هذه اذا بعض المعلومـات الجغـرافيـة التي تنـاولت تيهرت وهي كما نرى متنوعة وشاملة. وعليـه القـول بان الجغرافيين العرب والمسلمين ضربـوا بسهـم وافـر فيها. فمجرد ذكر وصفهم لهذه الحاضرة الخالـدة ولـو بشكل موجز كاف لحملنا على القول بان تيهرت لعبت دورا تـاريخيـا حضـاريـا كبيرا وذلك على الصعيـدين السياسي - الديني والاقتصادي ونظـرا لهـذه العـوامـل مجتمعة اصبحت تيهرت مـركـزا تجـاريـا مهـا وعقـدة مواصلات بين البلدان المجاورة

الهوامش:

1 - وتدعى ايضا تاهرت وهي مـدينـة في الجـزائر يطلق عليهـا حـاليـا تيارت بجانب المصادر التي تحدثت عن تيهرت والتي سنـاتي على ذكـرهـا، راجع ايضـا عن تيهـرت وعن ملـوكهـا الابـاضيين : ابن عـذاري «البيان المغرب في اخبار المغرب». بيروت د.ط صـادر 1950، ص ص 278 - 383. ابن الاثير «الكامل في التاريخ» (ط. المنيرة1348هـ) ج 3 ص50 ، ج 6 ص 90. سليمان الباروني «الازهار الرياضية في ائمة وملوك الاباضيـة» (بدون تاريخ)، ج2 ص48. ابن خلـدون، (تاريخ البربر) ط. صـادر ، بيروت

Fagnan, "extraits relatifs aux Maghreb, Alger, 1924, (PP.

. 11, 48, 163). Augustin Bernard, (Capitales de la Barbarie), in recueil de mémoires et de textes publié en l'honneur du XIVe congres des orientalistes par les professeurs de l'école supérieur des lettres et des médersas, Alger, 1905, (p. 133). Ibn Saghir, (chronique), éd. et trad. de C. Motylinski, op. Acte du XIVe congres des orientalistes Paris, 1908.

نشر وطبع ايضا من قبل د. محمد الطالبي بالكراسات التونسية:

M. Talbi, chronique d'Ibn Saghir sur les Imams Rostemides de Tahert), in les Cahiers de Tunisie, T. XXIII, N. 91-92, 1975, (Préface : pp. 315 - 330), Texte Arabe : (pp 321.368). Sachau, Ein Verzeichniss Muhammedanischer Dynastion, Berlin, 1923, P. 24-25). Vonderheyden, la Berberie orientale sous la dynastie de Benoû'l Aglabe, Paris 1927, (p. 267). Georges Marçais, Art, (Tahert) in E.I. T. IV, (pp. 640-641) (De Mostaganem (ou d'Oran) à Tiaret et au djebel Amour), in Guides-Joane, Algérie et Tunisie, (Hachette et Cie). Atlas archéologique de l'Algérie, P. 33, N. 14

2 ـ ان المحاولات الاولى في الجغرافية قد ظهرت بشكل متواضع وذلك في مطلع القرن الثالث هـ/التاسع م. بعد هذا التاريخ بنصف قرن بدا تكون الجغرافية الادبية طريقها الصحيح ولعل ابرز مثال لذلك كتاب خرداذبه الذي يحمل عنوان: «كتاب المسالك والممالك»

هذا العنوان تبناه الكثيرون فيما بعد. وقد اعتمدت كتابات الجغرافية العربية من البداية على الخبرة الشخصية واتخذت من الاسفار هدفا مركزيا لها.

3 ـ ينتسب ابن خرداذبة ويعني هذا الاسم هبة الشمس الى اسرة فارسية اعتنقت الاسلام وكان جده ماجوسيا.

4 ـ بدأ بتاليف هذا الكتاب حوالي عام 132هـ/846 م وواصل العمل فيه الى ان توفي. ومن بين من حقق هذا الكتاب المستعرب قوج M.J. Goeje ط. ليدن 1889م.

5 ـ انظر (المسالك والممالك) ط. بريل ليدن 1889 (ص ص: 87. 89. 265.

كذلك كتاب: (وصف المغرب واوروبا في القرن الثالث للهجرة، وهو منتخبات من كتاب (المسالك والممالك)لابن خرداذبة (ص6)، وكتاب (البلدان) لابن الفقيه الهمذاني، وكتاب (الاعلاق النفيسة)، لابن رستة، تقديم وتجميع محمد الحاج الصادق، الجزائر 1949.

6 ـ ولد ابن حوقل ببغداد واصله من نصيبين بالجزيرة وكان مولعا بقراءة كتاب تقويم البلدان، وكان كثيرا ما يطالع كتب الجيهاني وقدامة وابن خرداذبه وقد زار ابي القاسم ابن حوقل النصيبي المغرب عام 340هـ/951م. 952م.

7 ـ ترجم هذا الكتاب الى اللغة الفرنسية مع تحقيقه ج. هـ. كرامر وفييت، ليدن بريل 1938. وكان قد حققه ونشره دوخوية فيما قبل، وذلك ضمن طبعة ليدن عام 1873.

8 ـ ابن حوقل كتاب صورة الارض، ليدن بريل، ١٩٣٨، (ط العربية) ق1. ص86

9 ـ نفسه ص86

10 ـ نفسه ص 88.

11 ـ ولد المقدسي ببيت المقدس وكان حفيد البناء شهير اشتهر ببنائه لميناء عكا في عهد احمد ابن طولون. ويبدو لنا ان رحلته لم تصل الى الاندلس. ويعترف هو نفسه، بان معلوماته التي اوردها عن الاندلس انما استقاها من حاجين التقا بهما في مكة عام 377هـ/987م، وقد جاء وصفه عن المغرب ناقصا بالمقارنة بوصف سابقه ابن حوقل او لاحقه البكري. انظر اسماعيل العربي، المدن المغربية الجزائر، (المؤسسة الوطنية للكتاب)، 1984 ص 38

12 ـ لقد خص في كتابه هذا كل اقليم بفصل خاص يبدا فيه بعموميات عن الجهة، ثم يصف المدن والنواحي التي تتبعها، وقد نشر كتابه المستعرب دخوية، ط. ليدن، بريل، عام 1906

13 ـ ومن مدنها يممه، تاغليسية، قلعة ابن الحرب، هزارة الجعبة، غدير الدروع، لماية، منداس، سوق ابن حبلة، مطماطة، جبل توجان، وهران. شلف طير، الغزة، سوق اباراهيم، رهباية، البطحة، الزيتونة، تمما، الخضراء، تنس قصر ابن ميلول، ريا، تاويلت، ابي مغول، تامزيت، تاويلت لغنوان، وفكان.

14 ـ ولد البكري بمدينة شلطيس SAPTES في بيت شرف وامارة باحدى امارات الاندلس الغربية، ويرتفع نسبه الى بكر بن وائل، كانت تتوارث الملك خلال فترة قصيرة، في عهد ملوك الطوائف، على ولبة HUELBA وشلطيس وما بينهما، وكان البكري تلميذا للعذاري وابن عبد البر، كما كان وثيق الصلة بمعاصريه من الادباء كابن حيان وابن خاقان، انظر حوله د. عبد الرحمن حيدة، اعلام الجغرافيين العرب، دمشق (دار الفكر)، 1980. ص ص 289 ـ 290.

15 ـ هذا الكتاب نشر منه البارون دوسلان القسم الذي يتصل بالمغرب تحت عنوان

Description de l'Afrique Septentrionale par Abou Aubaid (Paris - 1985).

وللبكري كتاب اخر هو «معجم ما استعجم» من اسماء البلاد والمواضع.

16 ـ وفي «معجم البلدان» حصن بن بخانة (ص9. س21)

17 ـ وهو بهرام جود بن شابور بن باذكان بن شابور ذي الاكتاف ملك الفرس وبهرام هذا، مولى امير المؤمنين عثمان بن عفان رضي الله عنه (عن الحموي، المعجم ... ص8)

18 ـ الصفرية وهو مذهب خارجي ظهر بالمشرق حوالي 76هـ/695م وفي المغرب عام 110هـ/727م.

19 ـ حقق البربر ما كانوا يصبون اليه من حرية وسيادة فاسسوا دولة خارجية اولى صفرية بسجلماسة تافيلالت، بالمغرب عام 140هـ/757م، 758م ودولة ثانية رياضية بتاهرت وذلك على يد عبد الرحمان ابن رستم عام 144هـ/761م واستقل على الخلافة مستندا على المذهب الخارجي الاباضي، وقد استولت الاسرة الخوارجية او الاباضية الرستمية على كل المغرب الاوسط، فامتدت على جبل نفوسه وجزيرة جربة وحتى طرابلس نفسها.

اما في الجنوب الغربي فقد اندفع المراديون الذين اسسوا سجلماسة والذين ينتسبون الى المذهب الصفري الاباضي، اقول اندفعوا حتى وادي السوس الاقصى، وقد ارتبطت هاتان الاسرتان الخارجيتان بوشائج القربى لتشكل امبراطورية واسعة هيمنت على كل الطرق القادمة من الجنوب. انظر Maurice Lombard, L'Islam dans sa premiere grandeur (VIIIe-XIe S) Paris, Flammarion - 1971 (P. 64).

ترجمه الى العربية د. عبد الرحمن عبيدة، تحت عنوان: «الجغرافية التاريخية للعالم الاسلامي خلال القرون الاربعة الاولى» بيروت (دار الفكر) 1979 (ص. 87).

20 ـ لما اعتزل واصل ابن عطاء (المتوفي عام 131هـ/748م) وعمرو ابن عبيد مجلس الحسن البصري واستقلالهما بحلقة جديدة ينشران فيها اراءهما الشخصية المخالفة لاراء استاذهما الحسن البصري فسمي من تبعهما بالمعتزلة.

واهم مبادىء الاعتزال تتمثل في: القول بالمنزلة بين المنزلتين القول بالقدر نفي الصفات التي يتميز بها الانسان عن الذات العلية وقولهم بالتحسين، والتقبيح العقليين.

21 ـ ويأتي البكري بعد ذلك على تعداد من تعاقبوا على مملكته بتيهرت لكن روايته فيها كثير من الغلط راجع في ذلك: «كتاب السير في رجال الاباضية» تحقيق اسماعيل العربي، ص 53.

«تاريخ ابن الصغير» اعداد وتقديم محمد الطالبي، الكراسات التونسية، رقم 91 ـ 92، النص العربي ص321 ـ 368.

(*) ويعني بذلك ارض غضياء بالمد: كثيرة الغضى ومنبته اشب وغيضة اشبه ذا شوك مشتبك وملتف غير سهل.

22 ـ بكر ابن حماد بن سهل ابن اسماعيل الزناتي التيهرتي (200 ـ 296) ولد بتيهرت وهو يعتبر من حفاظ الحديث وشاعر بارز في عصره. وقد رحل الى البصرة طلبا للعلم وذلك عام 217هـ. وممن اخذوا عنه بعد عودته الى القيروان، حيث تصدر للاملاء بجامعها الكبير سحنون وقاسم ابن اصبغ القرطبي، ومنها عاد الى تيهرت وتوفي بعد عام من عودته في قلعة بن حمة شمال تيهرت راجع ابن عذاري «البيان المغرب» ج1، ص153ـ154) ايضا اسماعيل العربي، المدن المغربية ص 144 رقم 1

23 ـ وقيل لبعض الظرفاء من اهلها: كم الشتاء عندكم من شهر في السنة؟ قال: ثلاثة عشر شهرا انظر ابن عذاري، نفسه ج1 (ص280).

24 ـ ولد الادريسي في مدينة سبتة، ميناء المغرب الاقصى على البحر الابيض المتوسط، وتنتسب أسرته الى الشرفاء الادارسة العلويين. ففي قرطبة نشأ وتلقى العلم في جامعتها؛ عندها بدأ الادريسي رحلاته واستطلاعاته فزار لشبونة وسواحل فرنسا وبعض مدنها وأوغل حتى وصل الى الجزر البريطانية بعد ان زار آسيا الصغرى.

25 ـ يعتبر كتابه هذا احسن مؤلف تجتمع فيه المعلومات الجغرافية القديمة بالحديثة وهذا الكتاب صنفه في مدينة (بالرمو) واهداه بعد ذلك الى روجر الثاني. كما صنف الادريسي كتابا اخر في الجغرافية اهداه الى غليوم الاول (1145 ـ 1166) وعنوانه «روض الانس ونزهة النفس» ويطلق عليه ايضا بـ: «كتاب الممالك والمسالك».

26 ـ الادريسي، نزهة المشتاق، حققه ونقله الى الفرنسية محمد حاج صادق، بعنوان: «المغرب العربي من كتاب نزهة المشتاق للادريسي» باريس 1983، ص 110 (رقم 67)

27 ـ الادريسي نفسه ص 110.

28 ـ نفسه ص 110

29 ـ ياقوت الحموي ولد من مملوك رومي ويشير اسمه الى انه كان في الاصل رقيقا، وذلك لان العادة جرت باقتباس اسماء من اسماء الاحجار الكريمة والطيب. عاش ياقوت بعد عتقه من نسخ الكتب بالاجرة ثم بالتجارة والتجوال الذي استمر ستة عشر عاما حتى وافاه الاجل.

30 ـ هذا المعجم قام بتحقيقه ونشره ف. وستنفلد F. Wustenfeld لبزيغ 1866/1873 ولياقوت معجم ثان سماه معجم الادباء واطلق عليه ايضا اسم ارشاد الاريب الى معرفة الاديب. وقد راعى ياقوت حروف المعجم كل المراعاة في ايراد الاعلام بحسب ترتيب اسمائها وابائها ايضا.

31 ـ ياقوت الحموي، معجم البلدان ج2. ص7

32 ـ نفسه ص7 قلعة بني حماد وهي مدينة متوسطة بين اكم واقران. وهي قاعدة ملك بني حماد بن يوسف الملقب بلكين زيري بن مناد الصنهاجي البربري وهو اول من احدثها في حدود سنة 370هـ.. وقد اختطها حماد للتحصين والامتناع. معجم البلدان ج4 ص390

33 ـ الاقليم: احد الاشرطة السبعة التي تنقسم اليها المساحة التي تمتد بين خط الاستواء والقطب الشمالي، والاقليم كلمة يونانية معربة، (راجع في ذلك: شاكر خصباك الجغرافية عند العرب بيروت (المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1986. ص ص 52/64).

34 ـ وبعد هذا السرد، نقل الينا ياقوت ما جاء في الفقرة التي وصف بها البكري تيهرت والتي سبق ان ذكرناها في نصنا هذا.

35 ـ كتاب «تقويم البلدان» يشكل حلقة وصل بين الجغرافية الادبية والجغرافية الرياضية كما انه اعتمد فيه على مؤلفات سابقيه، مثل ابن حوقل وابن سعيد وعلى كتاب العزيز واللباب لابن الاثير، طبع تقويم البلدان في باريس عام 1850م. وعلى العموم كتابه هذا لم يات بشيء جديد يضاف الى قائمة معلوماتنا السابقة

36 ـ ولد ابو الفداء بمدينة دمشق وكان اجداده امراء حماة في بلاد الشام.

37 ـ تقويم البلدان: تحقيق وطبع رينود والبارون ماك كوكين ديسلان، باريس 1840، ص ص 142/143.

38 ـ ابن حوقل: صورة الارض، ص.ص95/96

39 ـ وبذلك تلاشت اسرة الرستيمة في مطلع القرن العاشر.





المكان والزمان

في يوميات نائب في الأرياف

ليلى درغوث

1) المكان في «يوميات نائب في الارياف»

الرواية حيز نصي يرحل في مداه القارىء فتحمله في اجوائها. والقراءة رحلة في الكلمات والاسطر. فعلاقة القارىء بالمقروء علاقة مكانية اساسا.

والمكان كذلك عنصر داخلي يساهم في بناء العمل الفني الادبي والقصة منه خاصة. اذ لا بد ان تتطور الاحداث في إطار زماني ومكاني. لذلك فان اهتمام القصاصين والروائيين بهذا العنصر لا يعد ترفا او زخرفا جماليا.

ولعل المكان يتجاوز قيمته اطارا صرفا ليدخل في جدلية مع الاشخاص ونفسياتهم والاحداث ودلالاتها. فيكون وصف الطبيعة والمنازل والاثاث وسيلة لرسم الشخصيات وحالاتها النفسية وحتى انتمائها الطبقي[1].

ويساهم انتقال الاشخاص من حيز الى اخر في دفع الاحداث، وقد تساءل النقاد عن المبرر لظاهرة الاغراق في التفاصيل الجزئية للمكان. فذهب الناقد الفرنسي رولان بارط خاصة الى ان هذه الظاهرة ، إن لم تكن ذات وظيفة دلالية في الرواية، فانما هي سبيل للايهام بأثر الواقع ...[2].

بهذه المعاني سنستضيء لضبط خصائص المكان في يوميات نائب في الارياف، وتبين قيمه الوظائفية ومدى مساهمته في بلورة مضامين الكتاب

* الريف أو الاطار العام

تدور احداث، يوميات نائب في الارياف، في الريف المصري، باحدى المناطق التي كان الحكيم وكيل نيابة بها. لكنه لا يكشف لنا في اليوميات، او غيره من آثاره التي ترجم فيها لذاته، اسم تلك المنطقة بالتحديد، أهي «طنطا» ام «دمنهور» ام «الزقازيق» ام «فركور» ام «دسوق» ؟. وقد ذهب بعض النقاد الى القول ان طنطا هي المدينة التي شهدت احداث اليوميات[3]. ولكن الناقد لا يؤيد كلامه بدليل او مرجع بالاضافة الى ان نص اليوميات فيه ما يدل على ان الاحداث لم تقع في مدينة طنطا[4].

ولكن مهما يكن من امر البلدة التي كانت مسرح احداث اليوميات فحسبنا انها الريف. وهذا التحديد وحده - على ابهامه - كاف ليمدنا بمستنتجات هامة عن علاقة الاحداث بالمكان وصلة الشخصيات به.

ولكن قبل ذلك كله، يجدر البحث في خصائص هذا الريف والصورة التي جاء عليها في اليوميات.

الريف في اليوميات ارض شاسعة بها مزارع قصب وذرة وقطن وبها غدران وبحيرات وقرى ودار نيابة ومركز شرطة ومستشفى ... وفي هذا المجال الرحب يتنقل الاشخاص بواسطة سيارات وقوارب وخيل وحمير مما يشعرنا انه لا حدود بين البلدة والاخرى. فالاهالي هنا تربطهم بالاهالي هناك علاقات مصاهرة وتجارة وجوار... غير انه لكل بلدة شبه استقلال يرمز له شخص العمدة الذي يشبه في دوره شيخ القبيلة رغم بعض الفروق.

الا ان هذه الصورة التي اتى عليها الريف لم تكن مجردة من انطباعات الراوي ومشاعره. . .

فالراوي لم يشعر قط بالسعادة وهو الريف بل كان مكرها على المكوث فيه للضرورة المهنية.

وعلى هذا النحو كانت علاقة شخوص اخرى به.

فهذا الوكيل المساعد يضيق ذرعا بالريف ويشعر بالوحدة والضجر فيتحدث عنه الراوي قائلا: «. . . ان الوحدة قد كادت تقتله اثناء غيبتي عنه. لقد سئم الريف ... »[5].

شبيه به حال ذلك القاضي الذي ياتي صباحا من القاهرة لجلسته ويحث النظر في القضايا الى حد الاهمال حتى يدرك قطار الحادية عشرة وكان مكروها يترصده اذا ما طال مكوثه بالريف. والراوي يقتضب كل تلك الانطباعات ويختزل تلك الاحاسيس في صورة شاملة للريف يرسمها كئيبا فيسمها بالقتامة والحزن انه الآن (الوكيل المساعد) لا يكاد يرى غير مبان قليلة اكثرها متهدم، وغير هذه الجحور، المسقفة بحطب القطن والذرة ياوي اليها الفلاحون. . . . انها في لونها الاغبر الاسمر لون الطين والسماء وفضلات من البهائم، وفي تكدسها وتجمعها. «كفورا» و «غزبا» مبعثرة على بسيط المزارع لكانها هي نفسها قطعان من الماشية مرسلة في الغيطان . . . هذه القطعان من البيوت التي يعيش في بطونها ديدان من الفلاحين المساكين هي كل ما تقع العين عليه في هذه البقاع. . . . ويزيد في كربه هذا السكون الذي يهبط على البلدة منذ الغروب. . . فلا يسمع بعدئذ غير خوار الجاموس ونبح الكلاب ونهيق الحمير[6].

ان علاقة عدم الانسجام هذه التي كانت لجمع من الشخصيات بالريف يقابلها نمط آخر من علاقة الشخوص به.

ذلك ان الفلاحين الاهالي، الذين ولدوا ونشأوا هم واجدادهم في هذه البقاع من الارض لا ينفرون منها ولا يرون فيها من القبح ما رأته الشخصيات التي تحدثنا عنها. بل نحن لا نبالغ اذا اعتبرنا ان الفلاح يستمد من علاقته بالريف/الارض نمط حياته والبعض من طباعه وعاداته.

ان الحياة القاسية التي يحياها الفلاح والتي تجعله في كل لحظة من حياته مهددا بالجوع والضياع اذا لم تجد عليه الأرض بما يسد رمقه جعلته يشعر بالحاجة الى ان يؤمن حياته من مصادر متعددة ومن هنا نشا لديه فكر تجاري يضبط علاقاته بالاشياء والناس من حوله. وليس ادل على هذا من ذلك الزفاف الذي انقلب اخر الامر الى عملية مقايضة كادت لا تتم لان ثمن العروس لم يسلم الى اهلها كاملا. ويتضح ذلك في موقف امها التي صاحت تولول في صحن الدار: «يا مصيبتنا الكبيرة يا شماتة الاعادي، والنبي ما اسلم بنتي باقل من عشرين[7]».

والارض كذلك تكيف الوسائل التي يتوخاها الفلاح للثأر لشرفه ويعلق الراوي بان «لكل نوع من الزرع محصوله من الجرائم: فمع ارتفاع الذرة والقصب يبدأ موسم «القتل بالعيار». ومع اصفرار القمح والشعير يظهر الحريق «بالجاز والقوالح» ومع اخضرار القطن يكثر «التلقيح والاتلاف»[8].

ان هذا التناسب بين المواسم الزراعية والادوات التي يستعملها الفلاح في جرائمه، يدل على ان

الارض هي التي تملي على الفلاح وسائل دفاعه عن نفسه او عرضه. ومن ناحية اخرى، فان توجيه الضرر الى محصول الارض - الى جانب «التصفية الجسدية» - يدل على ان هذا المحصول يضاهي في قيمته ذلك الشرف الذي وقع الاعتداء عليه او ذلك الدم الذي اهدر.

لذلك نستنتج ان اتصال الشخصيات بالريف - والارض عنصر عضوي فيه - اختلف باختلاف مواقعها. فبقدر ما نفرت منه الشخوص الطارئة عليه، كان الاهالي متجذرين فيه اذ هم بعض منه.

*** مكتب الراوي/ قاعة المحكمة/ دار النيابة مركز الشرطة/ مكتب المامور**

هذه الامكنة كلها تنتمي الى مجال واحد، مجال شغل الراوي، ومهما تكن الاختلافات النسبية بينها، فهي تؤدي وظيفة واحدة اذ تقع فيها احداث متشابهة: التحقيق والنظر في القضايا واصدار الاحكام... فكانت لذلك مسرحا لسوء تصرف الموظفين في واجباتهم المهنية، وكانت الشخوص التي تتحرك فيها منتمية الى مجموعة بشرية كانها فئة اجتماعية قائمة بذاتها : هي فئة الموظفين.

ويبدو ان دخول الفلاحين لهذه الامكنة امر مكروه اذ يقول الراوي متحدثا عن جمع من الفلاحين كان يحقق معهم: «... فخرجوا جميعا في صف طويل... وهدأ المكان... ولكن رائحة كريهة انتشرت في الحجرة، فناديت الحاجب وامرته بفتح النوافذ... ففعل وهو يلعن بصوت خافت هذا الجاموس الابيض الذي لا ينبغي ادخاله حجرات الحكومة»[9].

يبدو اذن ان هذا المجال حكر على فئة دون سواها.

*** امكنة للترفيه: النادي/ الخمارة/ دكان البدال الريفي.**

ان وصف الراوي لهذه الامكنة مقنع بعدم صلاحيتها لان تقوم بالوظيفة الترفيهية المنتظرة منها.

فالنادي «اسم يطلق على حجرة في منزل عتيق يصعد إليها بسلم من خشب... وهي تضاء بمصباح غازي... وهو وحده الشيء الجدير بالاحترام في الحجرة... أما أهل النادي فهم بالطبع رجال الإدارة وطبيب المركز وبعض الاعيان والموظفين وصاحب «الاجزخانة» ولا يشغل هؤلاء في ذلك المكان غير لعب الورق و «الطاولة» واغتياب الناس...»[10].

فقد تضافر فقر المكان وتفاهة عقول رواده لجعله مكانا مفرغا من وظيفته الاصلية، لذلك كان من غير اللائق ان يتردد عليه الراوي ولا مساعده اذ يقول: ... فهل يليق بمثل النائب العام في هذا المركز ان يندس في هذه الزمرة...

لقد قلت لمساعدي اني شخصيا افضل ان يكون عضو النيابة بعيدا عن كل هذا إذا كان يريد ان يبجله الجميع...»[11].

لقد كانت خصائص هذاا لمكان عنصرا هاما ساهم في تعميق الوحدة والملل الذي يعيشه الراوي ومساعده في هذا الريف، ويذكر الراوي، في سياق الحديث عن احدى القضايا ، مكانا آخر، يتردد عليه الفلاحون للترفية». هو دكان «بدال ريفي صغير يبيع السكر والبن والشاي ويجتمع لديه، احيانا بعض الناس كانهم في شبه مقهى»[12].

ان هذا المكان يقف طرفا في مقابلة مع المكان السالف الذكر، فهو لم يهيأ اساسا للترفيه، ومع ذلك يجعل منه الاهالي «شبه مقهى» فيقوم بوظيفة لم يجعل لها وينجح في ذلك نسبيا. نستنتج من فحصنا لهذين المكانين ان احدهما خاص بالموظفين هو النادي، والثاني خاص بالفلاحين، مع فقر المعدات الجامع بين كليهما.

* المستشفى/ المقبرة

كان اتصال الراوي بهذين المكانين عرضيا، عند التحقيق في قضية قمر الدولة. فانه دخل المستشفى لاستجواب المصاب بينما ذهب إلى المقبرة للتأكد من جريمة قتل زوجته.

ولكن هذين المكانين ـ دون سواهما ـ مثلا، اضافة الى احتواء الاحداث، مطية للتامل الماورائي.

فعندما دخل الراوي المقبرة راح يفكر في جوهر الانسان ومآله وقيمة الرمز... ولما عاد المساعد من المستشفى بعد ان حضر عملية تشريح ينطلق الراوي في تأملات حول حقيقة الانسان والصدمة التي تحصل عندما يكتشف القوانين الفيزيولوجية المتحكمة فيه...

هكذا نلاحظ ان الامكنة المطردة الذكر في «اليوميات» امكنة ذات علاقة وطيدة بمجالات الحياة العامة. فهي مكاتب الادارة او امكنة للترفيه او مستشفى او مقبرة... ونلاحظ بالمقابل، ان الامكنة التي ترتبط بالحياة الخاصة نادرة الوجود، وان ذكرت ـ مثل بيت الراوي وبيت المامور ـ فعرضا، وتكون الاحداث التي تجري بها واهية الصلة بنفسيات الاشخاص ومشاكلهم الذاتية.

وهذا طبيعي اذا ما فهمنا طبيعة الاحداث وادوار الشخصيات النابعة من واجباتها المهنية فحسب.

ومما نلاحظ ايضا، انه لم يرد قط في «اليوميات» حديث عن مسكن احد الفلاحين غير مسكن العمدة الذي لا يذكر الا لنقل تفاصيل التحقيق في مناسبتين مختلفتين

فالمسكن عالم الشخص الذاتي فيه، تنكشف خبايا نفسه وفيه يعبر عن مواقفه من الناس والاشياء. فهو مكان انجلاء فردية الشخص.

افليس للفلاح نفس يعبر عن آمالها وآلامها؟ أم اكتفى الراوي بأن ينظر الى الفلاح «من الخارج» مؤكدا ان عالم الفلاح لا يدخله سواه او امثاله كما ان للموظفين عالمهم الذي ليس للفلاح ان يدخله؟

فكانت اذن لكل فئة من الشخصيات حدود مكانية تتحرك في نطاقها ولا تتجاوزها. ولعل هذا التحديد «للمجالات الحيوية» قد ساهم في بلورة القطيعة التي وجدت بين الفلاح او مجتمع الفلاحين ومجتمع الموظفين الممثل للسلطة.

وإذا نحن عدنا الى النظر في ذلك الاطار العام الذي انطلقنا منه، وفحصنا تنقلات الشخصيات فيه، رأينا انها كثيرا ما تحركت داخله ولكنها قلما خرجت عنه.

ويستوي هنا الفلاحون والموظفون ـ باستثناء القليل منهم ـ فكانوا وكانهم يدورون في حلقة مفرغة هي الريف الذي منه ينطلقون واليه يعودون. لذلك نميل الى رأي الباحثة سيزا قاسم عند قولها «ان الانغلاق في مكان واحد دون التمكن من الحركة... حالة تعبر عن العجز وعدم القدرة على الفعل او التفاعل مع العالم الخارجي...»(13)

وكانت وظائف الشخصيات تدل على حالة العجز هذه التي رافقتها خاصة تلك الشخصيات المرشحة للفعل دون غيرها وفي مقدمتها الراوي.

وهكذا يبدو المكان عنصرا بنائيا ودلاليا في يوميات نائب في الارياف. ساهم في تحديد طباع الشخصيات وفي بلورة مضامين اساسية في الكتاب.

وتجدر الاشارة، في هذه المرحلة من البحث، الى ان المكان والزمان عنصران متكاملان لا فاصل بينهما. وان تصورنا للمكان يحمل في طياته اعتبارا للزمان، وليس الفصل بينهما على النحو الذي فعلنا الا للضرورة المنهجية الصرف.

لذلك ينبغي ان نتساءل عن الزمان ومفهومه في العمل القصصي عامة ووظائفه وخصائصه في «يوميات نائب في الارياف» بالخصوص.

2) الزمان في يوميات نائب في الارياف

لئن كان الرسم والنحت من الفنون التي تمتد في الفضاء لتكون، فان القصة ـ الى جانب الموسيقى ـ فن زماني يسير في الزمان تباعا ليستقر آخر الامر على هيئة معينة[14] ومن ثمة نلاحظ اهمية الزمن عنصرا عضويا في القصة، غير انه ليس للزمن وجود مستقل نستطيع ان نستخرجه من النص القصصي مثل الشخصية او الاشياء التي تشغل المكان. فالزمن يتخلل الرواية كلها ولا نستطيع ان ندرسه دراسة تجزيئية فهو الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية[15] حسب تعبير الناقدة سيزا قاسم. والزمن في القصة ليس واحدا انما ازمنة تقسمها صياغة القصة واحداثها.

على ان الباحث في عنصر الزمان في القصة، لا يقف عند هذين البعدين فحسب بل انه من المفيد ان ينظر في الهيئة التي ورد عليها الزمن في الخطاب القصصي، فيفحص العلاقة بين الزمن باعتباره معطى موضوعيا استغرقته الاحداث، والزمن باعتباره صياغة فنية لذلك المعطى الموضوعي

فان الزمن في القصة يتراءى لنا ازمنة متعددة تمتد حينا وتقطع آخر وتتداخل احيانا حتى لا نكاد نتبين لها حدودا وفواصل. وكان الزمن في صياغته الفنية انعكاس زائف للزمن الخطي في هيئته الواقعية.

ولعل ظاهرة التنافر بين الزمنين من اهم المواضيع التي شغلت نقاد القصة ومنظريها الى حد ان اعتبرها الشكلانيون الروس مقياسا اساسيا في تمييزهم بين الحكاية (FABLE) والرواية (SUJET)[16].

فإن كان هذا الامر شأن الزمن القصصي في تعدد وتعقد، كما رآه المنظرون فهل خضعت يوميات نائب في الارياف لهذه المقاييس التي ضبطوها.

فما هي الازمنة التي استغرقتها خبرا وخطابا وكيف تراءت اوجه العلاقات بين هذه الازمنة؟

1) الزمن الخارجي

من المفيد ان ننظر، قبل الشروع في فحص خصائص الزمان في بناء القصة الداخلي، في اللحظة التاريخية التي احتوت احداث القصة. وسننظر هنا في موقع الكتاب من حياة صاحبه وهو وثيق الصلة بها. وسنبحث في وضع البلاد في تلك الاونة من تاريخها عسى ان نهتدي الى بعض صدى الواقع في الكتاب.

أ) زمن الكتابة: فترة من حياة الحكيم:

عاد توفيق الحكيم من فرنسا سنة 1928 بعد ان مكث بها منذ سنة 1925. اتصل في تلك المدة بالحضارة الغربية وفنونها وآدابها وعاش عيشة الفنان الحالم...

وكانت اول وظيفة تولاها عند رجوعه الى مصر هي النيابة في سلك القضاء سنة 1929 وقد اضطرته الى التنقل في ارياف مصر على مدى اربع سنوات الى سنة 1933. فشعر بالبون الشاسع بين ما كان لاحظه في فرنسا من تقدم حضاري وما شاهده في الريف من بؤس وفقر وجهل. فقد خابت طموحاته الفنية وعبر عن ذلك لصديقه الفرنسي. اندريه في احدى رسائله اليه. قال: عبثا تحاول اليوم ان تتعرف في محب الادب والفن والتفكير... اي جمال فني تحرمنا اياه الحياة لتقذف بنا وسط هذه الجثث والاشلاء[17].

وفي هذا الجو من التازم النفسي وخيبة الامل كتب توفيق الحكيم «يوميات نائب في الارياف». ونحن نعلم من بعض إشارات في الكتاب ان الاحداث التي تنقلها لنا اليوميات لم تقع في بداية عهد صاحبها بالعمل النيابي بل لعلها وقعت سنة 1933[18]. وربما كان هذا الزمن يوافق مدة كتابة الرسائل الاخيرة من «زهرة العمر» لما يوجد من شبه كبير بين موضوعات الكتاب والرسائل[19].

ب) ما بين زمن الكتابة وزمن النشر :

غير ان الكتاب الذي يعنينا لم ينشر مباشرة بعد الفراغ من تاليفه، فقد انتظر صاحبه اربع سنوات لنشره سنة 1937 وفي هذه المدة صدرت له رواية «عودة الروح» سنة 1933. وثلاث مسرحيات:

اهل الكهف (1933) وشهرزاد (1934) ومحمد (1936).

ولعله من المفيد التساؤل عن سبب انتظاره كل تلك المدة لنشر **يوميات نائب في الارياف**.

إن توفيق الحكيم عند كتابة اليوميات كان يشعر بعدم نضجها نضجا فنيا كاملا يمكنها من الخروج للقراء الذين لم يعرفوا بعد توفيق الحكيم كاتبا مبدعا الا في اعمال قليلة وهو يعترف بهذا لصديقه «اندريه»... من أدراني أن فني يستحق النشر الان... إن الانتظار الى آخر العمر لاهون على نفسي من اخراج عمل فني ناقص... اني الان اكره العجلة... وابغض النشر لمجرد النشر واقدس الفن حقيقة وأنزّه كل عمل فني عن الظهور ما دمت ارتاب في أمره بعض الارتياب...»[20].

إذا طبقنا هذا الكلام على **يوميات نائب في الارياف** فهل يعد اخراجه للناس بعد تلك المدة الطويلة، نسبيا، من كتابته دليلا على انه بلغ درجة الكمال الفني ـ كما يدعي صاحبه؟ ام انه انتظر الى سنة 1937، حتى يخرج للناس عملا لا يلحق بسمعته الفنية خللا لدى القراء؟

ج) زمن الكتابة: لحظة من تاريخ مصر

افضت ثورة 1919 الى استقلال شكلي، فقد ظلت السلطة الفعلية بيد المستعمر البريطاني... وفي الثلاثينات، زمن حكم فؤاد الاول، شهدت مصر فترة اضطراب واضطهاد على يد حكومة اسماعيل صدقي الذي تولى الوزارة سنة 1930 «فكانت الحريات مكبوتة، والصحافة مصادرة، والدستور ملغى والسجون مكتظة»[21].

وكانت الازمة الاقتصادية العالمية قد خلفت آثارها على الاقتصاد المصري. «فقد انخفض سعر القطن الذي يمثل ركيزة الاقتصاد من 26 ريالا الى 15 ثم الى 10 ريالات على القنطار الواحد»[22]. فضعفت اجور الفلاحين وارتفعت الضرائب المسلطة عليهم. «وكانت الكاريج اداة لاستخلاص الضرائب من اجساد الفلاحين»[23].

أما في ميدان الفكر والادب فقد «تميزت فترة ما بين الحربين بأنها نقلت الرغبة في الاصلاح والتجديد الى الميدان الادبي[24] بعد ان كانت قبل ذلك تنحصر في ميداني السياسة والاصلاح الاجتماعي. ثم ان التاثر بالادب الغربي لم يعد وسيلة تجارة بل انتقل الى ايدي الادباء الذين تاثروا بالاعمال الادبية الجادة واستفادوا منها، فخلقوا أدبا، يتجه الى التعبير عن الشخصية المصرية وشخصية صاحبه في صبغة واقعية بعد ان كان مجرد وسيلة لارضاء الذوق الشعبي[25].

في هذا المناخ من التأزم في السياسة والاقتصاد، ومن التوجه نحو نزعات اصلاحية واقعية في الادب، نشأت **يوميات نائب في الارياف فهل** كانت مضامين الكتاب صدى لكل تلك الظروف الحافة بنشأته أم ان الحكيم لزم «برجه العاجي» فلم ينظر الى واقعه الا بمنظار مثالي سمته الحلم والخيال؟

2) الزمن الداخلي

عرضنا للزمن الذي حف بالنص القصصي من حيث انشاؤه ونبحث الآن في الزمن الذي بني عليه النص ذاته اولا باعتباره حكاية (HISTOIRE) فنبين الازمنة التي استغرقتها الاحداث، ثم باعتباره خطابا (DISCOURS)، فنفحص ترتيب تلك الازمنة في النص ثم بنيته الداخلية لنبين مدى خضوعه لعنصر

الزمن كاداة فنية ساهمت في صوغه.

أ) البناء الزماني للحكاية

«الحاضر»: هو زمن محوري تنتسب اليه بقية الازمنة وتدور حوله، وهو زمن التلفظ بالقول القصصي. يمتد من يوم 12 اكتوبر اذ تبدأ اليوميات باحداث وقعت «البارحة» اي يوم 11 اكتوبر ويستمر إلى يوم 22 اكتوبر وهو آخر يوم في اليوميات فيسجل الراوي ما وقع في صباح ذلك اليوم. زمن التلفظ إذن يمسح، تقريبا، الفترة ذاتها التي تمسحها احداث اليوميات مع فارق اسبقية زمن الاحداث بيوم في اول الكتاب كما بينا.

غير ان زمن الكتابة وان امتد على مدى 12 يوما فهو زمن متقطع (DISCONTINU) فحدث الكتابة يقع يوميا بعد ان يحدث عدد من الوقائع. فيسجل الكاتب ليلا ما وقع نهارا، فزمن الكتابة لحظة متجددة دائما وكان الراوي يستمد استعداده لمواجهة المستقبل من تحويل الماضي الى كلمات على الورق.

وزمن التلفظ هذا، وان سار على نسق خطي يؤيده تسلسل الايام من 11 إلى 23 اكتوبر، فهو كثيرا ما ينفتح على ازمنة سابقة فيحويها وكانها جزء منه عن طريق حدث نفسي يلغي الأبعاد والمسافات، هو الذكرى.

الماضي: يتوزع الأحداث ماضيان

ـ ماض داخلي محتوى في مدة احداث اليوميات قريب من زمن التلفظ وهو البارحة [26] او هذا الصباح[27] وهو الزمن الذي وقعت فيه احداث اليوميات ويسير ايضا حسب نسق خطي فيما يخص اهم الاحداث. غير انه يكتنفه بعض الغموض اذا ما تعلق الامر باحداث مجهولة الظروف مثل قتل ريم الذي لا نعرف متى وقع الضبط.

وتمتد الاحداث كما بينا من يوم 11 الى يوم 22 اكتوبر اي على مدى 12 يوما وقد ذهب بعض النقاد الى ان هذه المدة محدودة بالنسبة الى الاحداث التي وقعت خلالها [28].

إن هذا الرأي ينطلق من تصور «واقعي» و «قياسي» للزمن القصصي. غير ان للنص منطقه الزماني الخاص الذي لا يقاس بالايام والساعات. فان لحظة معينة من حياة بعض الشخصيات يمكن ان تستقطب اهتمام الراوي لعمق دلالتها في حياة الشخصية دون شهور وسنين[29].

ـ ماض خارج عن مدة اليوميات

* زمن تلك القصص القصيرة المضمنة استطرادا في سياق رواية الاحداث فهو خارج عن حدود النص الزمانية لذلك يبدو ضبابيا اذ نحن لا نعلم اوان وقوعه.

* زمن بعض الاحداث التي سبقت مدة اليوميات ولها بعض العلاقة بها مثل قتل زوجة قمر الدولة وخطوبة الفتاة ريم ويبدو هذا الزمن اكثر وضوحا اذ يمدنا النص احيانا بتفاصيل عن موقعه من زمن الاحداث. فنحن نعرف مثلا ان قتل زوجة قمر الدولة وقع منذ سنتين[30].

ـ «المستقبل»: قليلا ما كان المستقبل زمنا قصصيا[31] خاصة اذا تعلق بيوميات من شأنها أساسا تسجيل ما حدث فعلا لا ما يتوقع ان يحدث.

ب: البناء الزماني للخطاب:

يختلف زمن القص عن زمن الاحداث ويفارقه: زمن الاحداث متعدد الابعاد PLURIDIMENTIONNEL اما زمن القص فأحادي ينمو بالكلام في التوالي[32] Linéaire . لذلك يواجه القاص هذه المفارقة بين طبيعة اللغة وطبيعة الاحداث. فيصطدم ترتيبها الخطي بمشكلات عديدة عند ترتيب الاحداث واخضاعها

لذلك النسق. هكذا فإن طبيعة زمن الوقائع تدعو زمن القص ليمارس لعبته اي يمارس فعل الايهام بعدم احاديثه[33].

فيقطع خط الاحداث ويلتوي ويعود على نفسه ويمط الى الامام ويمط الى الخلف[34] بواسطة التذكر او التداعي او الحلم حتى كان الزمن في القصة فسيفساء من الازمنة [35].

1) الترتيب الزمني للاحداث:

إن **يوميات نائب في الارياف** بوصفها كتابة قصصية لا تشذ عن هذا التذبذب بين النسق الخطي في السرد والنسق الزمني لوقوع الاحداث.

ولعل تحليل هذه القطعة القصيرة من نص اليوميات[36] تحليلا زمنيا يمكننا من التاكد من ذلك:

وعزمت على العودة مسرعا (1) للبدء في تدبير ما ينبغي للوصول الى معرفة سر هذه القضية الجديدة(2) وفرغ الطبيب الشرعي من امر الجثة (3). وأعادها اللحاد امامنا الى مقرها وسد عليها كما كانت (4) وانا صامت في مكاني افكر (5) فيمن يكون الخانق لهذه المراة (6) ... وما الذي حمله على ذلك(7)...

وأين ريم الآن(8) إن وجودها اليوم في التحقيق ذو أهمية كبرى(9)... ان الشيخ عصفورا يعلم مقرها (10) ... إذن فلنجعل الشيخ عصفورا مبدأ لخط السير الجديد(11).

التسلسل الزمني للاحداث في الواقع			ترتيبها في النص
الماضي	بعيد	ـ الدافع لخنق المراة	7
		ـ خنقها	6
	قريب	ـ فراغ الطبيب من امر الجثة	3
		اعادتها في مكانها يزامنه	4
		ـ صمت الراوي	5
		ـ العزم على العودة	1
الحاضر		ـ التساؤل عن مكان زيم	8
		ـ الاقرار بأهمية وجودها في التحقيق	9
		ـ علم الشيخ عصفور بمكانها	10
المستقبل		ـ البدء في تدبير الامر في القضية	2
		ـ جعل الشيخ عصفور مبدأ في البحث	11

وهكذا كان النص يحدث بلا انقطاع فوضى في ترتيب الاحداث الزمني ولعل من ابرز مظاهر تشويش نسق النص الخطي العودة به الى زمن سابق او السير به الى زمن لاحق.

وقد اصطلح على اطلاق لفظة استرجاع على الظاهرة الاولى ولفظة «استباق» على الثانية[37] .

أ ـ الاسترجاع

من اليسير على قارىء اليوميات ملاحظة اطراد اسلوب الاسترجاع الزمني، فقد عمد إليه الكاتب في مواضع متواترة لينقل اخبارا ووقائع يعود زمن حدوثها الى ما قبل بداية اليوميات. ولهذا كانت هذه الاسترجاعات خارجية واختلفت وظائفها في النص.

1 ـ فمنها ما كان لاثراء النص دلاليا نظرا لوعي الكاتب لعدم توفر حاجاته الدلالية في زمن الاحداث الاساسي (مستوى القص الاول) ومثل ذلك، الاسترجاع الذي حوى قصة الداية مع المراة التي في حالة مخاض[38].

2 ـ وكثيرا ما يتوخى الكاتب الاسترجاع وسيلة للتعريف ببعض الشخصيات التي تدخل قي الاحداث لاول مرة ومن ذلك استرجاعه للتعريف بشخصية «قزمان افندي» محضر المحكمة [39].

ولعل ربط الاسترجاع بما سبقه ويلحقه من كلام من اعسر متطلبات التماسك الداخلي لمقاطع النص.

نلاحظ ان توفيق الحكيم استخدم تقنيات عديدة في ذلك، أصاب في بعضها واخفق في البعض الاخر.

ومن هذه التقنيات:

تطويق مقطع الاسترجاع بعبارة متماثلة في طرفيه في البداية والنهاية. وتشبه العبارة الخطين اللذين يفصلان الجملة الاعتراضية عن سياق النص الاساسي[40] مما يجعل الاسترجاع جزءا لا يتجزأ من النص ويستعمل الحكيم مثل هذا الاسلوب مثلا عندما يقطع خيط الاحداث ليعرف القاضيين. اذ يقول قبل مقطع الاسترجاع «وما كدت ارى القاضي حتى وجمت»[41] ثم يستانف النص بعد الاسترجاع بنفس الجملة «ووجمت لرؤية القاضي»[42].

ـ الاعتماد على الذاكرة لايراد الاسترجاع ولكن كثيرا ما كانت هذه الوسيلة واهية القدرة على جعل النص متماسكا لانه اكثر من استخدامها حتى فقد التذكر مبرراته النفسية ليصبح حيلة فنية فاشلة. اذ كثيرا ما تطول الذكرى على صفحات ثم لا يكاد يستانف النص الاساسي حتى يعود الى ذكرى اخرى تطول هي كذلك[43].

ب ـ الإستباق

إن هذه الظاهرة نادرة في النصوص القصصية ذات الصبغة الواقعية ويؤيد ندرتها استخدام نوع من الرؤية يكون فيها الراوي بصدد اكتشاف تطورات الاحداث. مع القارىء، فلا يستطيع التنبؤ بما سيحدث.

غير ان الحكيم في المواضع النادرة جدا التي استعمل فيها هذا الاسلوب تمكن من التنبوء بما سيحدث لانه تمرس بحياة الريف وبطبائع الفلاحين. فهو عندما يدعى للتحقيق في جريمة قمر الدولة يعلم مسبقا كيف سيكون موقف الاهالي والعمدة من التحقيق فيقول[44] تلك حادثة بسيطة تستغرق مني على الاكثر ساعتين فالضارب مجهول والمضروب لا يتكلم ولا يثرثر والشهود ولا ريب الخفير النظامي الذي سمع صوت العيار فذهب اليه خائفا متباطئا فلم يجد بالطبع احدا بانتظاره غير الجثة الطريحة والعمدة الذي سيزعم لي حالفا بالطلاق ان الجاني ليس من اهل الناحية. ثم اهل المجني عليه الذين سيكتمون عني كل شيء ليثأروا لانفسهم بايديهم.

وخلاصة القول ان **يوميات نائب في الارياف** خضعت في ترتيب الاحداث الى خط زمني اساسي

يعود الى طبيعة شكل النص الادبي، ولكن الكاتب اكثر من قطع ذلك الخط للخوض في احداث سابقة وكأن الزمن اصبح معادلة بين الحاضر والماضي

2 ـ الزمن الروائي من حيث النص وبطؤه[45]

.هذا الموضوع يقتضي النظر في التناسب او عدمه بين مدة الحدث وطول النص الذي ينقله.

وقد صنف النقاد هذه النسب الى اربع:

ـ حالة يكون فيها طول النص مناسبا لمدة الحدث وتسمى مشهدا SCENE

ـ حالة يكون فيها زمن النص اطول من مدة الحدث وفي هذه الحالة يتعلق الامر خاصة بالوصف اذ هو تعطيل للحركةونفي للاحداث وتسمى توقفا SUS-PENTION OU PAUSE.

ـ وفي الحالة المقابلة تدور احداث معينة تستغرق من الحكاية زمنا ما، بينما لا يخصص لها النص اية لحظة اي يحذفهاوتسمى حذفا او ثغرة ELLIPSE.

ـ وفي الحالة الرابعة يخص النص احداثا دامت زمنا طويلا ببعض الاسطر او الصفحات فيكون زمن النص دون زمن الحدث وتسمى تلخيصا او مجملا SOMMAIRE.

ونحن نجد في يوميات نائب في الارياف جميع هذه الاساليب حيث يسرع النص حينا ويتروى ويبطىء حينا آخر.

وأول ما يجدر البحث فيه الكمية النصية التي استغرقها كل يوم مرورا بملاحظة النسب الاتية:

يوم 11 اكتوبر: 19 صفحة
يوم 12 اكتوبر: 11 صفحة
يوم 13 اكتوبر: 13 صفحة
يوم 14 اكتوبر: 11 صفحة
يوم 15 اكتوبر: 11 صفحة
يوم 16 اكتوبر: 12 صفحة
يوم 17 اكتوبر: 11 صفحة
يوم 18 اكتوبر: 11 صفحة
يوم 19 اكتوبر: 11 صفحة
يوم 20 اكتوبر: 13 صفحة
يوم 21 أكتوبر: 14 صفحة
يوم 22 اكتوبر: 14 صفحة[46]

نلاحظ ان هذه النسب متقاربة فيما بينها اذ تتراوح بين 11 و14 صفحة لليوم الواحد وسبب ذلك ان الايام كلها متقاربة في كثافة احداثها ما عدا اليوم الاول 11 اكتوبر الذي استغرق لوحده 19 صفحة وهذه نسبة مرتفعة عن بقية الايام، ، وتعود ههذه الكثافة النصية الى الوظيفة الثنائية التي كانت لهذا اليوم. فهو يمثل افتتاحية القصة والطور الاول من الاحداث في ان واحد، لان الكاتب الغى الافتتاحية التقليدية التي يتم فيها تقديم الاطار الزماني والمكاني والتعريف بالشخصيات فقد شرع مباشرة في سرد الاحداث مما اضطره الى اقحام بعض عناصر الافتتاحية الضرورية في ذات اليوم.

أ ـ المشهد

كثيرا ما توخى الحكيم هذه الطريقة في نقل الاحداث فاطرد الحوار

وكثرت التفاصيل عن هيئة الشخوص وحركاتهم مما جعل كثيرا من مقاطع اليوميات شبيهة بمشاهد مسرحية ومما يسر كذلك ـ في راينا ـ تناول الاثر تناولا سنمائيا.

وليس أدل على هذا من يوم 12 اكتوبر الذي كان باكمله نقلا لتفاصيل جلسة القاضي البطيء.

ونحن نلاحظ ان المشهد اطرد خاصة في المقاطع الكثيفة دلاليا من حيث كشفها عن جوانب من حياة الفلاح وتصويرها لما يدور حوله في مجال القضاء والادارة والسياسة. فحيث تكثر الدلالات يبطيء النص ليستوفيها. وقد بينت الباحثة سيزا قاسم[47] أنه من خصوصيات الرواية الواقعية الابطاء في ذكر التفاصيل في المواقف الدرامية دون غيرها.

ب ـ التوقف

إن التوقف قليل في اليوميات لأن الكاتب لم يعن بالوصف والتأمل بقدر ما عني بنقل احداث كثيرة ومتنوعة ولكن هذا لا ينفي وجود التوقف في النص اما للوصف ومثال ذلك، المقطع الذي وصف الريف[48] أو لايراد بعض التأملات والخواطر حول الموت والرمز[49] وغيرهما. ولكن أهميته الدلالية كانت دون أهمية المشهد.

ج ـ الحذف او الثغرة

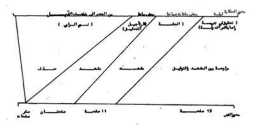
لقد سعى الحكيم إلى التركيز في نص اليوميات. لذلك استغنى على بعض الفترات الزمنية التي لا تحتوي على قيمة دلالية تستدعي اقحامها في النص. لذلك فهو سكت عن كثير من الليالي خلال الفترة التي اختار ان يدون احداثها في يومياته. ومن ذلك، الليلة الفاصلة بين 15 و16 اكتوبر وتلك الفاصلة بين 18 و19 اكتوبر. ويمكن التفطن إلى ثغرات أخرى.

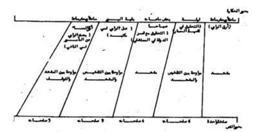
ـ وان لم يوح بها نص اليوميات ـ إذا قرأنا تلك الرسالة التي بعث بها الراوي إلى صديقه «اندريه» يصف له فيها نظام نشاطه اليومي في تلك الفترة[50] وهذه الثغرات «ضمنية» لأن النص لم يوح بها.

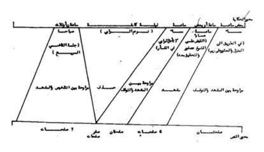
د ـ «التلخيص»

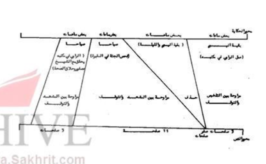
إن دور التلخيص يتمثل في المرور سريعا على فترات زمانية لا يرى المؤلف أنها جديرة باهتمام القارىء. ونحن نلاحظ أن هذا الأسلوب قليل في اليوميات نظرا لضيق مساحتها الزمنية. وإذا صادفناه، فهو يلخص لحظات من مشهد كأن يقول الراوي وسط مشهد الجلسة التي التي أثرنا إليها، «فنادى المحضر»... ونادى ثم نادى... مخالفات متتابعة كلها من ذلك النوع الذي مضى الحكم فيه[51] وبعد صفحة من ذات المشهد يقول[52]: «ومضت الاحكام في جميع المخالفات على هذا النحو».

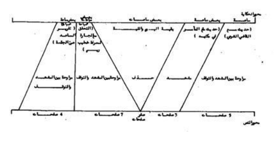
نرى هنا أن التلخيص لم يرد أسلوبا مستقلا بذاته بل ورد وسيلة فنية تخدم المشهد. وكل هذا ناتج عن ضيق الرقعة الزمنية التي دارت فيها الأحداث مما جعل النص بحاجة الى التمديد أكثر من التلخيص ولعل هذا الرسم البياني يعيننا على تحسس مدى سرعة النص وبطئه[53] على مدى نص اليوميات كاملا.

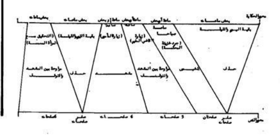


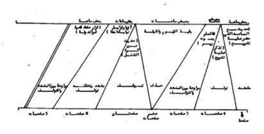












وهكذا تبدو يوميات نائب في الارياف قائمة على نسق زمني ثنائي يتقاسمه الماضي «كلحظة للتجربة و «الحاضر» كزمن لتحويل هذه التجربة قولا أدبيا قصصيا.

ولقد مثل الزمن كذلك في هذا الأثر خلفية حركت بناء النص الداخلي لتخدم في نهاية المطاف أغراضا دلالية؛ فكان الزمن في بعض زواياه أسلوبا تكيف به النص ولنا فيها بعد أن نبحث في أمر الأساليب الاخرى التي ساهمت في موضوع النص وفي أهم خصائصها.

هوامش

(1) R. BOURNEUF ET R. OUELLET - L'UNIVERS DU ROMAN PP. 156 - 157

(2) LITTERAIRE ET REALITE ROLAND BARCHE . L'EFFET DE REEL - COLLECTION. PARIS;SEUIL 1982 . P.87

(3) اسماعيل ادهم وابراهيم ناجي : توفيق الحكيم تونس - مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله 1986 ص 82

(4) اليوميات ص 46 ـ 48 في هذه الصفحات حوار دار بين الراوي وزميل قديم له اتاه يطلب المساعدة في النظر في القضايا المتراكمة عليه. ويعرفه بانه وكيل نيابة طنطا ويتذمر من القانون الذي يبيح له النظر في قضايا وقعت في مناطق لا تدخل تحت مسؤوليته ويقصد بذلك طنطا

(5) اليوميات ص 50

(6) اليوميات ص 50

(7) اليوميات ص 32

(8) اليوميات ص 13

(9) اليوميات ص 59

(10) اليوميات ص 51

(11) اليوميات ص 51
(12) اليوميات ص 34
(13) سيزا قاسم: بناء الرواية ص 103
(14) R. BOURNEUF ET R. OUELLET. L'UNIVERS DU ROMAN P. 128

(15) سيزا قاسم بناء الرواية بيروت . دار التنوير للطباعة والنشر ط1 1985 ص 34

(16) T. Todorov. Les catégories du récit littéraire Communication 8. Collection points. Paris. Seuil 1981 P. 145.

(17) توفيق الحكيم زهرة العمر ص 184 ـ 185

(18) اسماعيل ادهم وابراهيم ناجي. توفيق الحكيم. تونس مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله 1986 ص 82. غير ان الاعتماد على ما ورد في هذا الكتاب لا يمكن ان يكون ثابت النتائج لان الكاتبين يذكران تارخين لكتابة اليوميات الاول سنة 1933 في الصفحة التي اشرنا اليها والثاني سنة 1931 في صفحة 150 دون ان يتفطنا الى هذا التناقض.

(19) توفيق الحكيم. زهرة العمر ص 84 الى الاخر.

(20) توفيق الحكيم . زهرة العمر ص 184

(21) محمود امين العالم. توفيق الحكيم مفكرا فنانا. تونس شركة الحداد للنشر والتوزيع 1986 ص 98

(22) المرجع السابق ص 98

(23) المرجع السابق ص 98

(24) عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية ص 51

(25) المرجع السابق

(26) يوميات نائب في الارياف ص 6

(27) يوميات نائب في الارياف ص 130

(28) احمد هيكل: الادب القصصي والمسرحي في مصر من اعقاب ثورة 1919 الى ايام الحرب الكبرى الثانية ـ القاهرة ـ دار المعارف 1979. ط2 ـ ص282 ـ 294.

(29) عالم الرواية L'UNIVERS DU ROMAN ص 131

(30) اليوميات ص 83

(31) عالم الرواية ص 134

(32) يمنى العيد. القصة القصيرة والاسئلة الاولى . دراسات في القصة العربية وقائع ندوة مكناس. بيروت. مؤسسة الابحاث العربية 1986 ص 29

(33) المرجع السابق

(34) سيزا قاسم. بناء الرواية ص 50

(35) MICHEL BUTOR. ESSAIS SUR LE ROMAN PARIS GALLIMARD 1969 P. 114

(36) اليوميات ص 92

(37) يستعمل جيرار جانات مصطلحي PROLEPSE و ANALEPSE بينما يستعمل تودوروف مصطلحين مرادفين PROSPECTION و RETOSPECTION

(38) اليوميات ص 97

(39) اليوميات ص 27

(40) سيزا قاسم بناء الرواية ـ ص 59

(41) اليوميات ص 25

(42) اليوميات ت ص 26

(43) اليوميات ص 109 ـ 110 ـ 111 ـ 112

(44) اليوميات ص 7

(45) T. TODOROV. ANALYSE DU TEXTE LITTERAIRE . POETIQUE 2 POINT ; PARIS SEUIL 1968 P. 54

(46) يجدر ان نلاحظ ان الكميات النصية المذكورة هنا تقريبية لاننا كثيرا ما نجد صفحة واحدة يقتسمها يومان.

(47) سيزا قاسم: بناء الرواية ص 90

(48) اليوميات: ص 50

(49) اليوميات ص 91

(50) توفيق الحكيم: زهرة العمر ص 213

(51) اليوميات ص 27

(52) اليوميات ص 29

(53) سمير المرزوقي وجميل شاكر. مدخل الى نظرية القصة. الجزائر ـ الدار التونسية للنشر ط1 د.ت.ص 99/100

•يقع في هذا الجدول تمثيل الفترة الزمنية الكاملة التي تدور خلالها الحكاية على محور يوافق طوله امتداد محور اخر يمثل وسع النص القصصي.



آلنص المكتوب وآلنص المقروء

إن ميلاد القارئ يجب أن يكون على حساب صوت المؤلف

علي الطرهوني

مقدمة

ان العمل الادبي يمتلك قطبين اثنين أحدهما فني وهو النص لما أبدعه المؤلف أي لبنية فرضية والثاني جمالي وهو تلقي القارىء له. أي انها تنتقل من الوجود بالقوة الى الوجود بالفعل وبين البعدين الفني والجمالي عرف فعل القراءة تطورا تاريخيا وتضخما دلاليا لا يسعني في هذا البحث الموجز أن أحيط بها فهذا البحث سيهتم بمحاولة تحديد بعض أنماط القراءة وطرائق ممارستها وتحليلها والاستفادة منها وجانب تلذذ القارىء بها. والمتأمل في هذه الدراسة سيلاحظ دون شك أبعادا دلالية جريئة وأسئلة حادة تطرح نفسها في ذهن المتتبعين للنصوص الادبية وتختلف الانماط الاخرى خصوصا بعد بروز مدارس أدبية نقدية لغوية تهتم بالبنية الدلالية والمضمونية للنصوص الفنية المختلفة وتقديم اضافات جديدة ورؤى مختلفة. وقد اهتم رولان بارت بهذه الثنائية المزدوجة لما لاحظ الاهتمام بالمؤلف على حساب القارىء. ولذلك سنهتم بهذه العلاقة الجدلية بين الكاتب والقارىء: عن علاقة القارىء بالنص الادبي أو ما اصطلحنا على تسميته بالنص المقروء وعن المادة الفنية التي هي النص المكتوب. أي الوليد الجديد.

ولكن قبل أن ننطلق الى البحث في ذلك. من المفيد ان نبرز بعض الملاحظات الآتية:

- لن نهتم كثيرا بالقراءة كممارسة بيداغوجية بل كفعل أدبي صرف.

- لن نميز بين القارىء والقراءة رغم وعينا بأنهما متعارضان فالقراءة هي دائما قراءة نص أما القارىء فبامكانه أن يقرأ ويبقى قارئا.

- لن نهتم بالقارىء المثالي idéal للنص والقارىء الفرضي virtuel بما هما ظاهرتان نصيتان بل في الغالب بالقارىء المتحقق الذي ينجز قراءات فعلية للعمل الادبي...

النص المكتوب

كان المفهوم القديم يعتبر أن هناك عمليتين منفصلتين هما الكتابة التي تتم على يد الكاتب بعد احتكاكه بالواقع والقراءة التي تتم زمنيا بعد الكتابة ويقوم بها مجموع القراء بتنوع اتجاهاتهم وقد جاء بعد الستينات جماعة tel quel فاعتبرت أن الكاتب قارىء أيضا فهو يقرأ الواقع به ويحلله كقارىء ثم يحوله الى مادة الكتابة، وكنتيجة لذلك يمكننا القول كما سبقنا الى ذلك الناقد الغربي تودوروف بأن النص لا يمكن

أن يقول حقيقته الكاملة. فالنص فعل تكوين لا يتحقق الا عندما ينظر إليه كفعل اكتمل في مادة نصية معروفة. ان النص ليس مادة منتهية، فالسكونية قتل للنص، والنتيجة انه لا يوجد فاعل واحد للنص ac-tant بل فاعلون كثيرون، فالنص صيرورة وتحول لا يمكن اعتباره خطابا موجها لقارىء بل يتحدى الواقع والجمود وهنا تكمن ديناميته التي اطلق عليها نقاد «تيل كيل» عبارة النص الاقصى texte . limite أي تجاوز.

يبقى النص في دائرة الاتهام والقارىء قاتل له لأنه يطلق الرصاص عليه. اننا نقف أحيانا مبهوتين أمام أثر أدبي فني مكتوب وقدرة صاحبه على بنائه سواء كان نصا روائيا أو قصصيا أو فلسفيا أو دينيا أو مسرحيا. . . فيخرج النص من شكله العادي ليعانق الروعة في أبهى مظاهرها أو لعله الخلود الذي لا يزال سره محل جدل القراء ان لحظة الكتابة نوع من النزيف المستمر بمعنى انها ابادة للذات وافلات من الزمن الوقتي لانها هي نفسها لحظة الابداع أو لحظة الجنون المعرفي، فنحن من خلال شكل الكتابة أحيانا يمكننا أن نتبين ملامح وخصائص وبصمات من كتبها فنحن قد يقع أحيانا ان نقرأ على قارىء ما نصا أدبيا أو فنيا ثم نطلب منه اسم صاحبه ليدرك ذلك من خلال روحه والحياة التي تدب فيه. فلا يمكن ابدا بعد ذلك أن نشك في مقولة «الاسلوب هو الانسان ذاته Le style c'est l'Homme أو كما يرى فاليري من أن الاسلوب هو سلطان العبارة.

سئل نجيب محفوظ في احدى المرات: «لماذا تكتب؟ فأجاب: «أكتب لكي أحيا وعندما أرى ان لا جدوى من الكتابة لا استمر في الحياة» إذن يحارب الكاتب الموت عبر الكتابة وفي هذا المعنى يقول الشاعر الفلسطيني محمود درويش: «وأنا اكتب شعرا : أي أموت فلتذهب قصور الشعر».

إن الكتابة نوع من النزيف المرعب ضد وحشية الحياة. يستدر الكاتب فيها رغم العذاب المتولد عنها وصورة الموت الطافحة والعدم. يقول احد المبدعين «عندما يفلت مني الحب. وكل الاشياء المحببة الى قلبي. فانها عن طريق الكتابة أستعيد ذلك»

ويقول بدر شاكر السياب: «ان الرؤيا في لحظة الابداع ـ أي لحظة الكتابة، لحظة المكاشفة، تأخذ من ذاته كالزلزال»

ولعل السؤال الذي يطرح نفسه في هذا الاطار هو: عملية الكتابة هل تستدعي أن تكون عملية مغلقة أم متفتحة على ذهن القارىء وطاقاته في تفجير النص الادبي؟

لا أريد بهذا السؤال الخوض في متاهات تبعدني عن الغرض المقصود من هذا لأدخل في مسألة الغموض ولمن يكتب الكاتب؟ هل يكتب لقارىء عادي أم يفترض مسبقا أنه قارىء ذكي ينفذ الى أعمق أعماق النص الادبي المكتوب ـ هل «يستبله» القارىء ويعطيه كل شيء أم يضن عليه ويحفزه؟ أعتبر من منظار شخصي بأن المهمة الرئيسية للكاتب أو الروائي هي صنع القارىء أي صنع تقاليد جديدة في عملية القراءة لان المشكلة في رأيي أننا لا نقرأ بتاتا أو لا نقرأ بالقدر الكافي، فقد تعودنا على السهولة أي لا نريد ان نرهق انفسنا ونخجل من انتاج خطاب نقدي لاننا مازلنا نقدس تراثنا وننظر الى من سبقونا نظرة تقديس وأنه ليس في الامكان أحسن مما كان وهكذا نقتل كل ارادة جادة وطاقة معرفية مبدعة. ولهذا تعسر ولادة الكاتب الممتاز والقارىء الممتاز والناقد الممتاز يقول أدونيس:
لا أكتب

لماذا كلما أوضحت
ازددت غموضا

إن النص يعتبر في دائرة الغياب في حضور القارىء له. فالنص المكتوب يضع لنفسه هدفا . . انه يشير الى نفسه عبر طبيعته التأويلية فهو مليء بالثغرات التي

يملؤها القارىء ولعل كتاب «صناعة النص» لميشال ريفاتار و «الكلام السامي» لجون كوهين قد خاضا في هذه المسألة.. فالاول كان يرمي الى تحديد الظاهرة الادبية في النص ـ ولذلك قاوم الانشائية التي دعا اليها كوهين لانها في رأيه تحطم النص باعتبارها تقوم على تعميم الظواهر المستخرجة من النص كالشرح الادبي التقليدي أو نقد الادب: ثم إنه يرى أن الظاهرة الادبية لا تستوي في علاقة المؤلف بالنص، بل في علاقة النص بالقارىء، وهذا ما يؤدي الى خلود النص الادبي، وقام بمحاولة في الغرض نفسه بناها على ظاهرة التقابل والمسألة تبقى شائكة. لان القضية ليست من مجال العلوم الصحيحة بل هي رؤى ومفاهيم مختلفة والمنطلقات أيضا فالفن أكبر بكثير من شراحه والنص كما يقول «التوسير» لا يبوح بكل ما في باطنه، بل على القارىء أن يقوم بالكشف، كما يقوم الطبيب به.

ويرى جاكبسون ان كل عنصر من عناصر الكلام يولد ست وظائف مختلفة على النحو الآتي ذكره:

الباث ـــ وظيفة تعبيرية.

المتقبل ـــ وظيفة افهامية

السياق ـــ وظيفة مرجعية

العلاقة ـــ وظيفة انتباهية

النمطية ـــ وظيفة معجمية

الرسالة ـــ وظيفة شعرية

النص المقروء

ما القراءة؟ كيف نقرأ؟

ما الذي يجعل نصا مكتوبا على الورق يعود الى الحياة ان لم تبعثه القراءة، تجسده فيصير موجودا بالنسبة لما تثيره لدى القارىء من حس الانفقاد ليوجد ما يفتقده كم هناك من قارىء في عملية القراءة؟

لقد اتفق جل النقاد والباحثين على الاقل أن القراءة ليست ذلك الفعل البسيط الذي يمر به البصر عبر السطور، وليست هي أيضا بالقراءة التقبلية التي نكتفي فيها بتلقي الخطاب تلقيا سلبيا اعتقادامنا بأن معنى النص قد صيغ نهائيا ولم يبقالا العثور عليه كماهو أو كما في نية الكاتب بل القراءة فعل خلاق يقرّب الرمز، ويسير في دروب ملتوية من الدلالات ويمكن ان تتلمس نظرية كاملة للقراءة من خلال الاجابة عن السؤال الشاوتري: ما هي الكتابة؟ ولماذا الكتابة؟.

منهج استقبال النص

يعرف سارتر العمل الادبي: «بأنه خذروف غريب لا يوجد الا بالحركة: ولابد لابرازه الى الوجود من فعل ملموس هو القراءة».

إن المنهج العلمي لاستقبال النص يحقق قراءة واعية تتفاعل مع لغة النص تفاعلا كليا وتتحرك معها من خلال العلاقة بين النص والقارى، فاذا اعتبرنا النص اطارا مغلقا فدور القارىء حينئذ هو الانفتاح الى اطار أرحب عبر خصوصية النص المكتوب.ان القارىء ذكي واع يتوقع نهاية الجمل وسابق للجملة التي يقرأ سابقا لها في مستقبل احتمالي تتدعم بمقدارتقدمه في القراءة.

ان الموضوع الادبي فراغ أو فضاء يتطلب من يملؤه، وليس الا الذات القارئة ـ والنص باعتباره مشروعا مفتوحا يحتاج باستمرار الى من يكمله على أحسن وجه خاضع لتأثير حرية القارىء.

ولا تجدر الاشارة أن القراءة ترتبط بعمر القارىء ومستواه الثقافي ونشاطه المهني وسكناه ووضعيته العائلية والظروف المناخية التي يعيش فيها.

إن القارىء بكل ثقافته ومحيطه الاجتماعي واستعدادته النفسية متورط تماما في عملية القراءة فهو يعيد بناء رسالة جديدة يلتحم فيها جزء من فكر المؤلف المتضمن في الصفحات بفكره الشخصي، ان القارىء هو بشكل من الاشكال كاتب أيضا أو يعيد



كتابة الرواية المقروءة.

إن فعل القراءة علاقة بين القارىء والكاتب فبالقراءة يكتسب النص أدبيته فالقراءة جزء من النص فيه جغرافية متنوعة تظل قائمة ولا يمكن الرجوع الى النص في تقديم دلالاته ورموزه لأن القراءة تستطيع تبيان الدلالات المنقوشة والواضحة في الكتابة ما دامت الاشارة التي نريد الوصول اليها في العمل المقروء غير مدركة بالقدر الكافي. من هنا يبدأ نشاط القارىء لحظة خلق الروابط والعلاقات بين الجمل، وعندئذ يقفز على القارىء خارج النص لحظة ادراكه أن الجمل والتراكيب النحوية تؤدي وظيفتها وتجاوز حدودها الظاهري. ومن هنا تبرز قيمة نص عن غيره من النصوص. إنه انفتاح لا نهائي وحركة لغوية لا تقف عند حد، اذ كل قراءة أخرى للنص من القارىء نفسه قد تجد معنى آخر وتفسيرا آخر وهذا كله يدل على مدى الثراء الذي يكتسبه النص من خلال القراءات المتعددة فالنص الجيد لا يستهلك نفسه لانه يترك فراغات في شكل حيل أسلوبية يملؤها القارىء.

يقول أحد المنظرين في النقد الأدبي: «إن ما يقوله النص مكتوب لنا موجود.وهو في نفس الوقت غير موجود أو بالاحرى فهو لا يوجد الا من خلال مشروع الرغبة الذي لقي تنفيذه في عملية الكتابة» ان النص لا قيمة له بدون القارىء فهو يصير الى لا شي في حال غياب القارىء عنه، ودلالة النص هي التي يحددها القارىء. وبالتالي فانه ليس هناك قراءة واحدة للنص بل قراءات متعددة. ان الاساس السيميولوجي لفهم فاعلية القراءة ينبع من فهم طبيعة العلاقة الجدلية القائمة بين الدال والمدلول أي بين ثنائية الحضور الغياب القائمة بينهما، ان الاتجاهات التي عقبت البنيوية لاسيما منها اتجاه النقد التفككيكي قد ألغى وأنهى سلطة النص ليحولها للقارىء الذي يصبح خالقا لها. وأصبح بالتالي هناك عدة مصطلحات قرائية منها القراءة العمودية والافقية والقراءة الاستنساخية وغيرها وهناك من يضع شروطا مسبقة للقراءة ومن هذه الشروط الالمام بالسياق contexte ومعرفة الجنس Genre الذي ينتمي اليه ذلك النص واضافة الى ذلك يجب معرفة الشفرة code الخاصة بالنص.

وبالرغم من ذلك فلا يمكن تحقيق قراءة موضوعية للنص لأن القراءة تجربة شخصية وتفسير النص هو فهمنا له وللعلاقة بيننا وبينه والنص في جميع الاحوال كما يقول تودوروف لا يمكن ان يقول حقيقته الكاملة.

ان الامر لم يعد يتوقف عند مستويات القراءة ووظيفتها بل تعداه الى ميلاد علم جمال خاص بالتلقي أو التقبل «نظرية التلقي» فتصبح عملية القراءة شكلا من أشكال الأخذ والعطاء وحوارا بين القارىء والنص.

إن عملية القراءة تتحرك على مستويات ثلاثة مختلفة من الواقع: واقع الحياة فواقع النص وواقع القارىء ثم امكانية واقع جديد ينشأ من التلاحم الشديد بين النص والقارىء فالكاتب حين يكتب يتوقع من القارىء أن يقوم بالتأويل أثناء القراءة وينتظر منه أن يثري البلاغ الادبي باضافات شخصية وهذا هو مفهوم تخريب النص أو تفجيره في عملية القراءة. يقول فرويد: «نحن لا نكتب الا اذا تم احتواؤنا». والمقصود أن الكاتب كاتب وقارىء أيضا ولكن بشكل آخر ثم ان العمل الادبي ليس له وجود الا عندما يتحقق، وهو لا يتحقق الا من خلال القارىء، ومن ثم تكون عملية القراءة هي التشكيل الجديد لواقع سبق تشكله من قبل.فالقارىء وهو يقرأ بخنوع ويستعمل أدواته الخاصة ويجاور نفسه مثلما يجاور الاثر المكتوب. إذ أننا في القراءة نصب ذواتنا على الأثر ونحل فيه حلولا: كما أن النص المكتوب يثيرنا ويستفزنا ويصب ذواتا كثيرة فينا. ولان القراءة

على مثل هذا التعقيد والاشكال فقد عمد الباحثون المعاصرون الى تفتيتها الى عدة أسئلة منها: أيكتفي القارىء أثناء القراءة بملاقاة ذاته أم هو يتلقى شيئا خارجها؟ وما الذي يختلج في ذهن القارىء وفي ضميره أثناء القراءة؟ وهل القارىء يقرأ تجربة أم هو مقيد أو يترسم خطى قارىء ضمَّن بالنص وما الذي يشترك فيه القراء المتعددون وهم يقرؤون.

يؤكد الناقد ريتشارد أنه على النص كي يكون واضحا أن يقرأ من الداخل ويضيف: «التدعيم استثمارنا البنيوي للنصوص بضرورة أن توجد تواصلا وقرابة وإعجابا يؤسس للعملية النقدية مع ما في ذلك من تشاؤم من القراءة الشخصية - لابد من عملية مزدوجة تعتمد الاختزالية التي تنطلق من العمل لتستهدف الحساسية العميقة للكاتب.

وقد نشأت على هامش سلطة القراءة حركة نقدية أخرى هي التّناصيّة (intertextualité) التي تذهب الى ان النص المعين لا يمكن فهمه دون الرجوع الى عشرات النصوص التي سبقته

ويرى ميشال فوكو بأنه لا وجود لتعبير لا يفترض تعبيرا آخر.

ويحاول مفهوم التناص أن يقيم علاقة مشروعة بين النص والموروث فهو الذي يستحضر النصوص السابقة ويكتشفها بوعيه داخل النص المقروء. ويكون دور القارىء حاسما ولا يفهم من ذلك ان القراءة تزعزع الخطاب من موقعه، فليس ذلك قصد الاحلال في مكانه، وتبوّأ مكانته، فمواجهتها ليست عدائية انها قصد التواصل مع الآخر والانفتاح عليه.

وترى النظريات المعاصرة ان عملية القراءة تسير في اتجاهين متبادلين من النص الى القارىء الى النص فبقدر ما يقدم النص للقارىء يضفي القارىء على النص أبعادا جديدة قد لا يكون لها وجود في النص، وعندما تنتهي العملية باحساس القارىء بنوع من الاشباع النفسي والنصي وتلاقي وجهات النظر بين القارىء والنص: عندئذ تكون عملية القراءة قد أدت دورها.

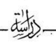
ولعله من المفيد في هذا المجال الاشارة الى قراءة جون باريس لكتابات «رابلي» Rabelais حين رأى مستويين من القراءة على النحو التالي:

القراءة: Lecture	المستوى: Niveau	القيمة: Valeur
حرفية :نسقية Syntagmatique	السطح Surface	هزلية Comique
رمزية جدولية Symbolique Paradigmatique	القاع Profondeur	ماورائية Méthaphysique

لذة النص

ما دام العمل الادبي تعبيرا عن تجربة معينة مر بها الكاتب فلا يمكن التغافل عن المناخ الثقافي العقلي والحضاري والنفسي والاجتماعي الذي تم فيه انتاج ذلك الاثر الفني المكتوب فهذه كلها أمور من شأنها ان تزيد قدرة القارىء على فهم ما يقرأ والاستمتاع به. فالنص يستمد قوته من القارىء لكن الخطر في ان يسقط بدوره في التأويلات.

يرى سارتر، في كتابة «ما هو الادب» بأن العمل الادبي الذي هو نتاج للفكر لا يكون له وجود واقعي الا حين يقرأ ويجب ان يتحقق وهو لا يتحقق الا بالقارىء الذي هو عنصر من الوظيفة الافهامية لان الكتابة بغير القراءة هي مجرد لغو، كما ان الكتاب الذي لا نجد من يقرأه هو عبارة عن مجموعة من الاوراق الملوثة بالحبر. وعلى هذا الاساس تكون الظاهرة الادبية صدام بين فعلين صادرين عن الحريةّ (الكاتب - القارىء) فالاول فعل انتاج، والثاني فعل استهلاك. ان النص مصدر لذة وامتاع واشباع



ومؤانسة بالنسبة الى الكاتب والقارىء على السواء.

ويرى رولان بارت في كتابه لذة القراءة Plaisir de lecture بأن هناك بين القارىء والنص علاقة اشتهاء متبادل بالمفهوم الجنيني للكلمة يقول رولان بارت: «النص موضع لذة ومتعة النص لا تكون غالبا الا اسلوبية» وقارىء النص أو كما يسميه بارت: البطل - النقيض وهو يتلذذ باعتبار ان كل خطاب ناقص.

ويرى بارت في عملية القراءة أربعة انواع من القراء:

* القارىء المهووس: الذي يتلذذ بانتاج خطاب مواز للنص: أي الناقد اللغوي والسيميائي.

* القارىء الهستيري: الذي ينقذف في دوامة النص واللغة التي لا قاع لها ولا حقيقة.

* القارىء البارانوداكي: الذي ينتج على هامش القراءة نصا هذيانيا.

* القارىء الفيتيشي الذي يتلذذ بمناطق معينة في جسد النص.

وهكذا نلاحظ استعمال بارت لمفاهيم ومصطلحات علم النفس، وهكذا فولادة القراءة تعلن موت الكتابة وتصبح القراءة اعادة كتابة النص لا استهلاكه استهلاكا سلبيا يجهز عليه. ان البساطة رداءة فلابد أن يكون النص المكتوب مشاكسا للقارىء وأن تكون للقارىء جمالية في تلقي النص الادبي. ويمكن للقارىء الاستجابة له بأشكال مختلفة فقد يستهلكه أو ينقده، وقد يعجب به أو يرفضه وقد يتمتع بشكله ويؤول مضمونه وقد يمكنه أن يستجيب للعمل بأن ينتج بنفسه عملا جديدا ويكون لنا اذن ثلاث فئات متباينة: القارىء العادي - والقارىء الناقد والقارىء الكاتب.

خاتمة

إن النقد العربي مقصرٌ في مجال النص وعلاماته وسائر الدلالات الاخرى فهو لا يزال يدور في بحث الايديولوجيات والمذاهب والمدارس، ومازال يغرق في عرض الافكار النظرية دون ان ينتبه جنّ مهمته الاساسية هي تقديم نموذج في القراءة لان الأثر الفني لا يمكن أن يستهلك فهو طاقة مضيئة تملك القدرة على التحريض البعيد المدى فالقراءة ليست عملية سكونية مغلقة بل ديناميكية فعالة، إنها تعامل حركي مع أثر يتميز بالحياة وقابل للنمو فهي تهيء اتصال الابداع بالابداع وبالتالي فان كل قراءة لاحقة ستكون اضاءة للقراءات السابقة، ونتيجة لذلك نقول ان تراثنا لم يقرأ بعد والاعمال الفنية لا تزال تنتظر القارىء!!...

الهوامش

* درجة الصفر من الكتابة } رولان بورت
* لذة النص }
* صناعة النص ـــ ميشال رفاتار
* الفكر العربي المعاصر: عدد 94/84 : فصل من سلطة النص الى سلطة القراءة.
* ديوان بدر شاكر السياب - وأدونيس



رؤية طه حسين لعلاقة الثقافة العربية بالثقافة الغربية

منية الحمامي

ان علاقة الثقافة العربية الاسلامية بالثقافة الغربية قد طرحت على الفكر العربي الحديث والمعاصر، وقد اختلفت مواقف المفكرين العرب من هذه العلاقة. واختلف تعاملهم معها حسب المنظومات الفكرية التي كانوا يصدرون عنها، والاطروحات التي كانوا يدافعون عنها.

ولكي ندرس رؤية الدكتور طه حسين لطبيعة هذه العلاقة بين الثقافة العربية والثقافة الغربية يجب ان نشير إلى المواقف التي سبقته وننزل القضية في إطارها التاريخي والحضاري.

إن اللقاء الحضاري الذي جمع الشرق بالغرب أو الحضارة العربية الاسلامية بالحضارة الغربية هو القادح الأول لاثارة هذه القضية إذ أن هذا اللقاء قد تم في مناخ غلب عليه منطق التحدي والغزو. فقد كان حملة مشعل الحضارة الغربية ممن يحملون في نفس الوقت أسلحة الاستعمار.

ولذلك كانت أولى القضايا التي وجب على المثقف العربي حلها هي علاقته بالغرب. وقد تمثلت تلك العلاقة في بعدين أساسيين : يتمثل أولهما في التنازع بين رفض الغرب على المستوى السياسي والعسكري وتقبله على المستوى الحضاري والفكري والثقافي - بينما يتمثل الآخر في التعارض بين ثنائية الأصالة/ والمعاصرة أو القديم/ والحديث أو التقليد والتجديد أي في التعارض الذي افترضه الرواد بين الثقافة العربية الاسلامية بكل مقوماتها وخاصة بمقومها العقائدي الديني وبين الثقافة الغربية المتفوقة علميا وعسكريا وسياسيا.

وبذلك فقد مثل الغرب بالنسبة الى المثقفين العرب الاوائل - أي منذ أن تمّ هذا اللقاء في منتصف القرن التاسع عشر - مثل العدو والنموذج في نفس الوقت أو كما قال هشام شرابي: «ان مشكلة النخبة المثقفة العربية في علاقتها بالغرب تنبع من تلك الازمة، المتضمنة في الموقف العربي والتي تتمثل في اضطرارهم لمعارضة الغرب سياسيا، وان يتقبلوا في نفس الوقت تقاليده الانسانية وتكنولوجيته الحديثة»[1].

أما التعارض بين القديم والحديث والأصالة والمعاصرة والثقافة العربية والثقافة الغربية، فيكمن في ما ستشعر به النخبة المثقفة المسلمة من الاخذ بمنتجات هذه الثقافة الغربية المسيحية الفكرية والعلمية. وما يمكن ان يقود إليه من تهديد لمقومات الذاتية العربية الاسلامية، وقد أدى هذا الانجذاب إلى الثقافة الغربية والتشبث بالثقافة العربية التي تميز الوعي العربي الحديث بنوع من القلق والاضطرابات والتمزق الفكري الناتج عن احساس المثقفين العرب

المسلمين بضرورة الجمع بين طرفين كانا لا يزالان يبدوان وكانهما نقيضان لا يجتمعان وهما: الثقافة التقليدية الموروثة من جهة، والثقافة الاوروبية الواردة من الغرب من جهة اخرى. وكان السؤال الذي بدأ يطرح نفسه على المفكرين العرب المحدثين هو: هل من سبيل الى الجمع بين الثقافتين في وحدة عضوية واحدة لا تتخلى عن أصالتها وعن خصوصيات هذه الاصالة العقائدية والفكرية والحضارية ـ ولا تقتصر عن مسايرة العالم المعاصر؟

وجاءت الاجابات مختلفة متباينة حسب الظروف التي ظهرت فيها ـ وحسب الاليات الذهنية التي وظفها كل مفكر لفك التناقض بين طرفين الاشكال وقد كانت الاجابات الاولى التي جاءت في مدونات رواد القرن التاسع عشر مبقية على طرف واحد من طرفي المعادلة الحضارية ومقصية للطرف الثاني. فقد تضمن استنجادهم بالتراث وبالثقافة العربية الاسلامية ـ ودعوتهم الى التمسك بها رفضا لمنجزات الحضارة الغربية المعاصرة ولقيمها ومؤسساتها وأصبح كل ما انجز في هذه الثقافة العربية من فكر وابداع سند العربي في عملية تأكيد الذات والدفاع عن هويته ورد الغزو الغربي ـ وظهرت نتيجة لذلك مقولة احياء الثقافة والتراث في كتابات مثقفي القرن التاسع عشر كنوع من التسلح الذي مارسه الرواد تعويضا عن تراجع الحاضر وكضرورة حضارية للدفاع عن الأنا في وجه تحديات الاخر الغربي المتفوق عسكريا وسياسيا ومعرفيا وثقافيا.

وأصبحت بذلك اشكالية عصر النهضة الاساسية هي أثبات ان الثقافة العربية الاسلامية اكثر غنى واكثر عقلانية من الثقافة الغربية المعاصرة حتى وان كانت هذه الثقافة متفوقة في العصر الراهن في نظمها ومنجزاتها وعلومها ـ وان تاخر العرب المسلمين اليوم لم يكن الا بسبب ابتعادهم عن الدين الاسلامي الذي اقام على اساسه السلف الحضارة الاسلامية ـ ونتيجة لهذا الصراع الخارجي مع الحضارة الغربية فقد اتخذ الصراع الثقافي الداخلي طابعا دينيا سياسيا في الدرجة الاولى وهذا ما يفسر كيف ان التراث قد شكل بالنسبة الى الطرح السلفي ضمانه في المواجهة مع الغرب، وكيف كان يغالي في تمجيده واللجوء اليه بقدر ما يشعر. ان الخطر الذي يهدده من الخارج اقوى ومن هنا صار النتاج الثقافي الذي انتجه السلف رمزا للشخصية العربية الاسلامية ـ وصار كل ما يخلخل صورته وكانما يخلخل هذه الشخصية ذاتها[2].

ومن هنا ايضا أصبح التراث كانه فضاء من النصوص مثالي متعال عن النقد وتحول النص التراثي الى سلطة مرجعية تفرض على المفكر المحدث تقييباته لخيارته الخاضرة ومن هنا جاء شعار القياس الذي صاغ الحل للازمة الحضارة ـ المتمثلة في تخلف العرب المسلمين ـ صياغة مفادها انه لا يصلح امر هذه الامة الا بما صلح به امر اولها.

لذلك كانت الاجابة الثانية على السؤال السابق هل انه يمكن الاخذ بأحسن ما انجوته الثقافة الغربية المعاصرة مع الابقاء على أحسن ما ابدعه السلف أي أن الخطوة التي سعت الى تحقيقها فئة أخرى من المثقفين العرب في القرن الماضي، وبداية هذا القرن هي التوفيق بين التراث العربي الاسلامي ومنجزات الحضارة الغربية ـ ولم تكن هذه الفئة الاصلاحية المتحررة في جوهرها اكثر من نزعة محافظة في اطار المحافظ ، ولكنها مسلحة بادراك عقلي لوضعها ـ ولمقتضيات العلاقة مع الغرب ـ ولذلك فتحت الباب امام اقتباس فكر الغرب وشرعت للاستفادة من علومه ومعارفه وادارته ونظمه ومؤسساته وهذا ما عكسته لنا كتابات خير الدين التونسي ورفاعة الطهطاوي وللاقناع بهذا الموقف فقد سعى هؤلاء المثقفون الى التوفيق بين الموروث والمقتبس وازالة التعارض الظاهر بين ما يدعون الى اقتباسه من الغرب

عميقة ـ ولكنها تنفرد بجملة مشخصات «وبعد فمشخصات مصر واضحة بينة، يشخصها اقليمها الجغرافي الذي تعيش فيه، ويشخصها دينها، وهل ندعو إلى أن تفنى مصر في أوروبا إذا دعوناها الى ان تحتفظ بهذا الدين وتلائم بينه وبين مقتضيات الحياة، وتشخصها لغتها العربية وتراثها الفني والادبي ثم يشخصها تاريخها الطويل العظيم»[4].

2 ـ أما الفكرة الثانية فهي انه منذ فتوحات نابليون ينبغي ان نتجه إلى اوروبا التي يشكل البحر الابيض المتوسط همزة وصل بينها وبين مصر وليس مجرد حاجز مائي.

وفي هذا الاطار ينبغي ان نفهم فكر طه حسين واهتمامه بتاريخ مصر القديم وبأوروبا وبثقافتها في نفس الوقت حتى لا تبقى مصر معزولة عن منجزات اوروبا وحتى تتجاوز حالة التخلف الراهن وتلتحق بالامم الراقية التي تحتل مركز الصدارة في الفترة المعاصرة لانه لا يريد لمصر: «ان ينبئها تاريخها بما كان لها من سيادة ومجد وفضل على الحضارة، فتجيبه بان هذا حق ولكنها الان عيال على اوروبا وستظل عيالا على أوروبا لانها متمسكة بحياتها الحاضرة ولا تريد ان تاخذ باسباب الحضارة الاوروبية؟»[5].

وقد تأسست دعوة طه حسين للاخذ بالحضارة الاوروبية والاتصال بالثقافة الغربية على مبدإ الاهتمام بالجذور: جذور النهضة الاوروبية، ذلك ان عصر النهضة هو عصر انبعاث الكلاسيكات اليونانية واللاتينية، ولهذا فان اتجاهنا نحو اوروبا لا ينبغي محاصرته في حدود انجازاتها الحديثة، بل لا بد من البحث عن الينابيع الاولى، وذلك حتى تتكامل الصورة الشاملة للحضارة الاوروبية الحديثة، بمقدماتها، بدلا من الاقتصار على نتائجها .

فالوعي الحضاري المتكامل هو لب تفكير طه حسين حول علاقة الثقافة العربية بالثقافة الغربية.

وبذلك تفهم كيف ترجم وشجع على ترجمة اليونانيات مستهديا باستاذه لطفي السيد الذي نقل «ارسطو» الى العربية، اما طه حسين فقد ركز على التراجيديا الاغريقية، ونقل أغلب آثارها الى العربية.

وان ما كان يهدف اليه طه حسين هو ترسيخ فهم جديد لعلاقة مصر باوروبا، وهو فهم مؤسس على اعتبار التراث انسانيا شاملا لكل الثقافات البشرية منذ اقدم العصور ـ وإذا ما ادرجنا الثقافة العربية ضمن مكونات هذا التراث ـ فإننا سنكف عن صد انفسنا بفعل مركبات النقص عن ثقافات الاخرين وحضاراتهم.

كما ان خصوصية مصر التي تميزها عن باقي البلدان العربية من شأنها ان تشرع لهذا الاتصال القوي مع أوروبا.

ذلك ان تاريخ مصر في نظر الدكتور طه حسين قد تحقق دوما مع اليونان من خلال الصلات العضوية الجوهرية بالمدنيات الغربية. وان مصر قد استعادت منذ ابن طولون شخصيتها القديمة وليس على هذه الشخصية خطر من الحضارة الحديثة، كما لم يكن على الشخصية اليابانية خطر من الحضارة الحديثة. ولست ادري لم تضيع شخصية المصريين اذا ساروا سيرة الاوروبيين ولا تضيع اليابانيين. مع ان لمصر من المجد والسابقة ما ليس لليابان مثله»[6].

ـ وحاضرها يقتضي منها هذا الاتصال ـ خاصة بعد ان احرزت استقلالها[7]فقد اعتبر طه حسين ان مصر تبدأ بهذه المعاهدة عهدا جديدا من حياتها «ان اكتسبت فيه بعض الحقوق، فان عليها ان تنهض فيه بواجبات خطيرة». اذ ان هذه الحرية وهذا الاستقلال ليسا غاية، وانما هما وسيلة الى المدنية الحديثة، التي لا يمكن ان تدركها الا اذا جذونا حذو اوروبا في نظام الحكم الديمقراطي ـ وفي مؤسساتها الليبرالية والقضائية والاقتصادية وقد راى في اوروبا مركز

الحضارة في العصر الحديث وهي لم تبلغ هذا المستوى الا بفضل نوع من التوازن الذي يترك للعقل حريته في الحكم وسن الشرائع التي تستهدف العدالة بين افراد الشعب وفي اقامة انظمة عادلة تحترم القانون، وتوفق بين المصالح لذلك يرى صاحب «المستقبل» ان العرب، وان مصر بالذات لا يمكن لها ان تكون متمدنة، ما لم تنتم إلى امة متمدنة، وكي تكون متمدنة ينبغي ان تنتمي الى امة ديمقراطية، ولا تكون ديمقراطية الا اذا كانت لها حكومة مسؤولة امام مجلس نيابي منتخب انتخابا عاما.

لقد اعتبر طه حسين اتفاقيتي سنة 1936/1937 عهد تصالح جديد بين مصر واوروبا بعد ان انتهى خصامها السياسي، ومعاهدة استقلال والغاء الامتيازات.

كما رأى ان هذه المعاهدة قد جعلت من المستحيل امام الفكر العربي وخاصة المصري المعاصر التفكير في العودة الى احياء نظم عتيقة قديمة لانه سيجد امامه عقبات لا تذلل وهي عقبات داخلية يضعها المصري الحريص على التقدم والاخذ باسباب الحضارة واخرى خارجية تتمثل في اوروبا ذاتها التي عاهدتها مصر على ان تسايرها وتسير سيرتها. ومنطلق هذا الراي هو نفس الفرضية التي انطلق منها ليدرج الثقافة المصرية في التراث الانساني العام ـ والقائمة على مقولة «العقل المصري» الذي يشارك العقل الاوروبي الغربي جذوره الحضارية منذ اليونان والرومان عبر الرابطة المتوسطية.

لذلك فهو يرى ا لمعاهدة تصحيحا لمسار العلاقة بين مصر واوروبا: ويشير الى تلك الامم التي اتاح لها استمتاعها بالاستقلال السياسي من الحرية في تنظيم الامور ـ ما لم يتح لنا الا منذ وقت قصير جدا فهذه الامم قد اسرعت الى الحياة الاوروبية الحديثة فاتصلت بها اتصالا لا تردد فيه، وما اسرع ما انتفعت بهذا الاتصال وانتهت الى غايته، فاصبحت مشاركة بالفعل في الحياة العقلية الاوروبية، وها نحن اولاء قد ظفرنا بحريتنا، وكان الحق علينا ان يدفعنا هذا الظفر دفعة قوية الى الامام. ولكنا ما نزال بعد الاستقلال كما كنّا قبل الاستقلال نسمع العالم جعجعة ولا نريه طحناً»(8).

وبذلك فتح طه حسين لمصر مجال تحول لا نهاية له راسخة جذوره في التاريخ وممتدة الى الحاضر ـ وبذلك يصبح المقتبس مشروعا ـ وتصبح سبل التحول كلها نابعة من الممارسة التاريخية ـ وتنعدم المحاولة التوفيقية التي ظهرت في خطاب السلفي او الاصلاحي ـ لان الاساس الذي قام عليه موقف طه حسين وظهر في خطابه الثقافي والفكري هو اساس ليبرالي يؤمن بالانفتاح ويعتبر ان اقتفاء مصر لاثار اوروبا لا يعني انفصالا من خصوصياتها وتراثها.

ان خطاب الدكتور طه حسين يمكن ان يعتبر ابرز خطاب متفائل بمستقبل العلاقة بين الثقافة العربية والثقافة الغربية، بل وبفوائد هذه العلاقة وآثارها الايجابية على مصر بالذات، في اطار المدرسة الفكرية الليبرالية لمثقفي مطلع القرن العشرين ـ ولكن تميزه عن المثقفين الاخرين يتمثل خاصة في انه ركز على مسألة التعليم ونشر الثقافة منظرا في كتاباته، اولا ثم ممارسا في مناصبه السياسية التي تولاها فيما بعد. ولكنه لم يهتم بالمسألة الثقافية معزولة عن الميادين الاخرى التي تتنزل فيها الثقافة والتعليم، بل طرح بالوضوح ذاته، المسالة الحضارية باكملها، وكان بالفعل ابرز صوت في الثقافة العربية المعاصرة، يطرح الثقة بالغرب والحضارة الاوروبية، ويدعو الى قبولها كاملة بمثل هذه الجراة والصراحة والانفتاح، قبل أن تثور الحركة الاسلامية على الاتجاه العلماني الليبرالي الصريح في الفكر العربي المعاصر. لذلك نجده يهتم في اطار اهتمامه بالقضية الثقافية، بالسياسة ونظام الحكم



القيمة وترسيخها في ممارساتهم وتفكيرهم: «والواقع اني معجب بهؤلاء المثقفين من المصريين فهم قد بذلوا من الجهد واحتملوا من العناء: **نشأوا في بيئة معادية للثقافة أشد العداء ممانعة لها أشد الممانعة**، قاومهم الشعب لانه لم يفهم عنهم، وقاومهم السلطان الظاهر لانه اشفق منهم، وقاومهم السلطان الخفي لانه راى فيهم قادة الحرية والهداة الى الاستقلال»(12) ولا يخفى ما في هذا الموقف من تضمين لتجربة طه حسين مع اعداء الحرية، فهو ذاته قد هوجم وصودر كتابه «في الشعر الجاهلي» هاجمه الازهر وهاجمه الشعب، لانه راى في دراسته تجرأ على المقدسات، واقتحاما للنظام الفكري للمجتمع المصري والسلطة في نفس الوقت.

فقد هوجم الدكتور طه حسين لانه بحث بحرية في التراث الشعري العربي، وصرح بحرية بنتائج بحثه ومفاد هذه النتائج ان النسيج اللغوي والبلاغي للشعر الجاهلي الذي استقر في الوجدان المتوارث - انه يمت الى العصر الجاهلي، هذا النسيج بصوره واوزانه واخيلته ومعتقداته يحمل الدليل على ان هذا الشعر يمت الى صدر الاسلام، وهو بذلك قد دعم الرؤية التحررية الوافدة على الثقافة العربية الاسلامية بشاهد خطير عند الفكر السلفي المحافظ هو اللغة.

تلك كانت الخلفية التي تحرك الدكتور طه حسين في مواقفه وفي مختلف كتاباته الفكرية والنقدية - وهي تستند الى رؤية ليبرالية للفكر والثقافة - وهي الرؤية التي كانت تواجه المدرسة المحافظة وتدعو الى الانفتاح على الثقافة الانسانية. وتتجاوز الحدود الاقليمية الضيقة - وهي رؤية ايضا قد ظلت من الثوابت في كتاباته التاسيسية - وكتابات المواجهة والوضوح ذلك ان مشروعه الثقافي يستمد نموذجه من الدولة الليبرالية الغربية ومن مبادئها التي أفادت منها مصر في بداية مشروعها الليبرالي وخاصة بنشر قيمة الحرية التي امكن لطه حسين فيما بعد ان يوطد فيها أسس كتابة نقدية - وتعتبر هذه المرحلة فعلا مرحلة خصب في الكتابة الادبية عند الدكتور حسين حيث ركز قواعد مشروعه في ظل الاتجاه الليبرالي الذي كان يطمح الى توطيد كيانه في الحياة المصرية عامة.

ان اصلاح التعليم ورفع الامية ليس الا جزءا من الجهود التي دعا اليها طه حسين لانجاز المشروع الثقافي الذي حدد ركائزه ولان مصر اذا نظمت شؤون التعليم المدني والديني، لا ينبغي ان ترضى ولا ان تطمئن ولا ان تخدع نفسها ولا ان تظن انها أدت كل ما يجب عليها للثقافة فانها ان نهضت بكل ما طلبنا اليها ان تنهض به لم تتجاوز ان تؤدي ما عليها من الواجب لنوع بعينه من انواع الثقافة الرسمية المنظمة.

وهناك واجبات اخرى يجب ان تؤديها مصر دولة وشعبا لانواع اخرى من الثقافة، ليست محصورة في المدارس ولا مقصورة على معاهد التعليم(13).

ان الدكتور طه حسين يقدم لنا تصورا شاملا للثقافة، يتجاوز الحدود الضيقة للتعليم، فالتعليم ليس الا مسلكا من مسالك الثقافة بشقيه: المدني والديني - ولكن الثقافة تشمل كل مظاهر النشاط الفكري والابداعي والعلمي والمعرفي. وهي التي بقيت مقصرة في نظر طه حسين عن ان ترتقي من مرحلة الاستهلاك الى مرحلة الانتاج: الانتاج الفكري الذي يمكنها بمقتضاه ان تصدر منتوجاتها الى الامم الاخرى وان تعرف بفكرها وبابداعها شعوبا اخرى. وهذا هو الاساس الذي تقوم عليه رؤية طه حسين لعلاقة الثقافة العربية بالثقافة الغربية ان اقصى ما يطمح الى ان تنجزه الثقافة العربية هو ان تبلغ مستوى الندية مع الثقافة الاوروبية، تلك الثقافة التي تحتل المركز في الفترة المعاصرة وهذا ما صاغه صراحة في قوله في خاتمة كتاب المشروع الثقافي: «ولا بد من ان يتعاون الشعب والدولة على ان تتجاوز الثقافة الوطنية حدود الوطن فتغدو أمما اخرى قد تحتاج الى هذا الغذاء المصري وتتصل بامم اخرى راقية قد لا تكون

محتاجة الى ثقافتنا المصرية، ولكننا نحن محتاجون الى ان تعترف لنا هذه الامم باننا لسنا خاملين ولا خامدين ولا قاعدين ولا عيالا، ولا بد ان يتعاون الشعب والدولة على **تحقيق الصلة المنظمة الخصبة المنتجة بين مصر وبين الثقافات الاجنبية** ، في اختلافها وتباين لغاتها ومناهجها، لان مشاركتنا في الحياة الثقافية لا تكاد تذكر، وستظل مشاركتنا في الحياة الثقافية ضئيلة وقتا يختلف قصرا وطولا باختلاف ما نبذل من جهد، واخشى ان يكون تقصيرنا في ذات الثقافة شديد الخطر على مكانتنا السياسية والاقتصادية، لان الفوز في السياسة والاقتصاد لا يتأتى للامم الجاهلة، ولا للشعوب الغافلة، ولا للدول التي لا تمنح الثقافة من عنايتها الا حظا يسيرا[4] لان الاستقلال الثقافي لا معنى له الا اذا كان **أخذا وعطاء**: اخذا لما تنتجه الامم الاخرى من انواع المعرفة، واعطاء لما تنتجه نحن من انواع المعرفة

تلك هي زبدة رؤية طه حسين في هذه القضية وهي رؤية كما تتبعنا اسسها متكاملة تقوم على تصور حضاري شامل ينزل القضية في اطارها السياسي والاقتصادي والاجتماعي والحضاري الشامل، وهي رؤية تستحضر دائما وبكثافة النموذج الغربي: نموذج الثقافة الغربية المعاصرة ـ لان هذه الثقافة او بالاحرى صعود هذه الثقافة الى مركز العالمية هو الذي كان الحافز امام اثارة هذه القضية ـ وهو صعود قد استفز الفكر العربي المعاصر الى اقتراح حلول ومواقف للازمة الحضارية التي وعى بها ـ وهي حلول يمكن اختزالها في علاقة القديم بالحديث او الاصالة بالمعاصرة، او التراث بالحداثة.

وان كانت بعض التيارات صاغت حلولها على اساس المفاضلة بين احد طرفي الثنائية: القديم/ الحديث او الاصالة والمعاصرة ـ وخاصة التيار المحافظ الذي رفع آلية الاحياء كضمان للاصالة واستعادة لمرتكزات هذه الاصالة ـ وهو خطاب يتضمن خطابا موازيا يقوم على ازاحة الغرب وعدم الاعتراف به وتغييبه ولو شكليا. وتضخيم التراث واسناد الدور له في تأسيس الاصالة كواجهة لرد الحضارة الغربية المعاصرة، هو في وجه من وجوهه اسناد لهذه العلاقة التي وهنت وربطها برموز تضمن لها البقاء، فقد تحول رمز الهوية مثلا الى ركيزة ثابتة وتحولت اشكال التراث الاسلامي الى رموز متضمنة لحلول الحاضر وهو موقف قد راى في الثقافة الغربية خطرا على الأصالة العربية ـ لانه وعى بان هذه الثقافة تمارس نوعا من الاقصاء الحضاري على بقية الثقافات الاخرى بازاحتها عن مركز المبادرة والفاعلية، وبافقادها قيمتها التاريخية والمعرفية.

ولكن بعض التيارات الاخرى قد حاولت فك التعارض بين تراثها والثقافة الغربية وحاولت تجاوز الموقف الاستردادي الذي يبحث عن الحلول في التراث وفي الاطر الثقافية القديمة ـ لان هذا الموقف يفقد الامة التي تمارسه المبادرة التاريخية والفعالية الراهنة ولان مسالة النهضة ليست معلقة على التراث او على الثقافة الاصيلة، وانما على شروط تاريخية وسياسية واقتصادية واجتماعية، ولان ما كان عاملا من عوامل النهضة التاريخية الماضية ليس بالضرورة عاملا في النهضة المقبلة والمستشرفة.

ولعل من الاسباب التي جعلت النهضة تبقى حلما، ومشروعا ولم تتحقق هو ان هذه النهضة اصبحت هاجس الفكر العربي منذ اتصل بالفكر الغربي واشكال النهضة قد مثل بالنسبة الى بعض المثقفين اختيارا بين القيم القديمة والقيم الحديثة. ولم يبق لهم من وسيلة لتجاوز الشعور بخطر الحضارة الغربية الا الاحتماء بالتراث وبالماضي لانقاذ الذاتية العربية الاسلامية المهددة باعتبارها تميزا وخصوصية، قبل ان تكون استقلالا حقيقيا وفاعلية.



التوجه الملتزم في شعر السياب

ديوان «أنشودة المطر» نموذجا

يوسف الحنايشي

تمهيد

ان توجه الأدب العربي الى الالتزام بمفهومه الاشتراكي أو الوجودي الفلسفي، لم تتضح معالمه الا بعد الحرب العالمية الثانية، وقد بدأ الفكر الاشتراكي يتسرب الى الأدب العربي قبل هذه الفترة، وتمثلت بوادر ذلك عند سلامة موسى الذي نشر كتابه «الاشتراكية» سنة 1919، ثم تبعه لويس عوض جامعا بين الشعر والنقد، ثم محمد مندور متبنيا «النقد الايديولوجي»، وما عدا ذلك فان التأملات الاجتماعية وأحيانا السياسية تنعدم فيها الرؤيا المذهبية المحللة لأوضاع المجتمع والمتطلعة الى تغيير يمس بأهم مقومات البنية الاجتماعية. ولم يعرف الالتزام الاشتراكي، في الشعر، مدا ملحوظا الا مع تيار الشعر الحر، عقب الحرب العالمية الثانية، ويأخذ بدر شاكر السياب فيه موقعا ذا بال وخاصة في مرحلة ديوانه «أنشودة المطر»، وقبل أن نتبين معالم التوجه في هذه المجموعة الشعرية، نرى أن نستطلع تصور المسألة عند بعض رواد الشعر الحر، ولعل أبرزهم الشاعرة «نازك الملائكة» التي يعود نشر فصلها «الشعر والمجتمع» الوارد في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» الى تاريخ جويلية 1953[1]، وأول ما يباغتنا في موقف «نازك الملائكة» مبادرتها برفض بعض مصطلحات هذا التوجه، قالت: «.. وأول ما يؤخذ على هذه الدعوة التي تذهب الى ان الشعر يجب أن يكون «اجتماعيا» أنها تتسلح بمجموعة من التعابير المبهمة التي لا تحاول تحديدها، من نحو قولهم «الأبراج العاجية» و«المتهربون من الواقع» و«الأدب الشعبي» و«الشعراء الذاتيون»[2] وتوجه «نازك الملائكة» أصابع الاتهام إلى هذا التيار لأنه لم يعر اهتماما الى الجانب الفني، وترى أن أصحاب هذه الدعوة اقتصروا على حصرها في «الوطنية» فحسب، وترجع الشاعرة التوجه الملتزم في نهاية الامر الى ثلاثة مضمونات أولها «الفصل فصلا قاطعا بين دائرة «المواطن» الصالح ودائرة «الانسان». فلكي يكون المرء مواطنا صالحا في نظرها ينبغي له أولا أن يتخلص من انسانيته، فلا يحب قوس قزح، ولا ينفعل لمنظر الحصاد..» وثانيها «الحكم بأن «الوطنية» معنى مرادف للكفاح السياسي، وهذا مخالف للمعنى الحقيقي للوطنية، معنى حب الوطن العربي وحسب...» وترى أن الوظيفة الوطنية الحقيقية هي التي تتوجه الى تثقيف الاجيال وتربيتها وإعالتها، ثم تضيف المضمون الثالث المتمثل في «الحكم بأن الشعر لا يملك قيمة ذاتية في المجتمع، وانما هو واسطة لغايات أخرى»[3] ويتضح من خلال هذه المواقف معارضة «نازك الملائكة» للتوجه الملتزم، ولقد سعت الى إيجاد تبريرات فكرية كثيرا ما تنتقص الى الصحة حول ما يسمى «بالالتزام» في الادب متناسية أن هذه الدعوة لا تنبني على مضمون الادب فحسب بل على شكله أيضا، ثم ان «الوطنية» الصحيحة هي التي تنبني على مراعاة المصلحة العامة

ومنها العدالة الاجتماعية، ولا يتحقق التهذيب الشامل الهادف للمجتمع دون طرح إصلاحات أخرى عديدة تتعلق بالبنى المختلفة المؤسسة للمجتمع، ولكن يبدو أن «نازك الملائكة» غير مقتنعة بهذه الخلفية ان لم تكن غير ملمّة بها. ويعد عز الدين اسماعيل من أبرز الدارسين الذين سعوا الى تنزيل المسألة تنزيلا لا يخلو من موضوعية[4]. وقد رأى ان «أبرز ما يميز شعرائنا المعاصرين أنهم يعون تجاربهم وعيا كافيا، ويدركون حقيقة مواقفهم المختلفة، وكيف تتخذ هذه المواقف ـ رغم ذلك ـ مضمونا واحدا. . .» ويستعرض عز الدين اسماعيل تجربة الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي الذي يجمع بين تجربته الذاتية في الشعر وانتهائه الى الالتزام حين يقول: «. . ما لبثت أن وضعت يدي على النموذج الذي ظهر في ديواني الأول «مدينة بلا قلب»، نموذج الغريب في المدينة، خاصة بعد أن توفي والدي فأصبح إحساسي بالغربة قويا وإن لم يصل أبدا الى القتامة. . ذلك لأن حنيني القديم لعالم واقعي أفضل عاد الى الظهور، حين تهيأت مجموعة من الظروف جعلتني أومن إيمانا عميقا بالاشتراكية والوحدة العربية. لقد أمدتني هذه العقيدة بالنموذج المقابل للغريب الضائع، وهو نموذج الثوري المتيقن. . .»[5] ويلخص حجازي رأيه هذا في قوله: «ان قضيتي الآن هي أن أجعل من الغريب والثوري شخصا واحدا. . .»[6] ويذهب عبد الوهاب البياتي الى نفس التأويل لتجربته الشعرية وذلك حين يؤكد أن المعاناة الذاتية نفذت به الى الحاجة إلى الالتزام، يقول: «عندما غمر النور الواقع الانساني أمام عيني مع بداية الخمسينات، كانت الصورة التي ارتسمت أمامي صورة واقع محطم يخيم فيه اليأس على كل شيء. وهكذا كانت أشعاري الاولى محاولة لتصوير هذا الدمار الشامل والعقم الذي كان يسود الاشياء. لم أكن أحاول البحث عن السبب الكامن وراء هذا العقم، ولكنني اكتفيت بتصويره، وعندما تجاوزت مرحلة التصوير، لم يكن ذلك مرتبطا بالعثور على مبرر اجتماعي للتمرد، بل كان مرتبطا بالقضية الميتافيزيقية، حتى لقد كان المفهوم الميتافيزيقي لرفض الواقع والتمرد عليه ـ دون الثورة ـ هو بداية الالتزام. .»[7] وليس الالتزام عند البياتي موقفا مجردا، منبتا عن الواقع بل ان «اكتشاف الواقع المزري الذي تعيشه الجماهير، واكتشاف بؤسها المفزع. .» هو الذي غذّى هذا الالتزام وزاده نماء. وتنتهي هذه المواقف بعز الدين إسماعيل الى تأليف مراحل للشعر الملتزم، تتوزع مواقفه الى أربعة: موقف المواجهة الذاتية، اذ أن «هذه الرحلات (داخل الذات) لم تأخذ لدى الشاعر طابع التقوقع، بل على العكس، وجدناه، يلقي بنفسه في غمار الوجود مستكشفا له، وان كانت الحقيقة أنه يستكشف ذاته من خلال هذا الوجود. .»

ثم يليه «موقف الغربة»[9] ويعده الناقد «انتقاليا بالنسبة لبعض الشعراء، يمتص فيه الشاعر كل ألوان المعاناة التي تباعد بينه وبين الواقع، وتحول دون اندماجه فيه». «ثم ننتقل الى «موقف الفروسية» وفيه تلويح بالرغبة في الاطاحة بالعوالم الفاسدة، وسلاح هذا الموقف الكلمة الجديدة التي تطارد الكلمة الزائفة»، وندرك أخيرا «موقف التمرد» وله وجوه ثلاثة عرفها الشعر العربي المعاصر: التمرد الميتافيزيقي، والتمرد الرافض، والتمرد الثوري. ويلخص البياتي هذه المواقف الاربعة والوجوه الثلاثة للتمرد حين يقول: «ولقد يمكن أن ننظر الى التمرد كحلقة أولى في العملية الثورية، بالنسبة للفرد أو المجتمع، ولكن التمرد لا يكون منطقيا ولا يكون إنسانيا إن لم تكمله الثورة. ان المتمرد دون ثورة انما يشبه البهلوان الذي يقفز مبتعدا عن الأرض ضد قانون الجاذبية، ولكن الأرض تشده اليها حتى تهد قواه دون جدوى، والتمرد بعد أن تكتمل الثورة انما يكون تمردا ضدها، انه الثورة المضادة في حين ان الثورة ضد الواقع القديم كانت بالنسبة الّي عملية ديمومة للتمرد وتطوير له.

كالحيّتين، حضور آلاف الرجال المتعبين.

الخارجين، خروج آدم، من نعيم في الحقول.

تفاحة الدم والرغيف جرعتان من الكحول...

[ص 179]، وفي قصيدة «الاسلحة والاطفال» يشير الشاعر مباشرة إلى استغلال الطغاة للضعاف في قوله:

لأن الطغاة/ يريدون ألا تتم الحياة/ مداها، وألا يحس العبيد/ بأن الرغيف الذي يأكلون/ أمر من العلقم/ وأن الشراب الذي يشربون/ أجاج بطعم الدم.. [ص 235]. وفي القصيدة إشارة أيضا الى جوع المنتجين:

ولولا الذي كدسوا من نضار/ به يستضيئون دون النهار/ تجوع الملايين عن جانبيه/ وينحط، في كل يوم، عليه/ دم من عروق الورى أو نثار كذر الغبار [ص 239]. ولعل هذا الرأي في قصيدة «المومس العمياء» يلخص المواقف الموزعة هنا وهناك، قال السياب:

فالنور والأطفال والبسمات حظ المترفين،

والجوع والأدواء والتشريد حظ الكادحين...

[ص 201].

2) التنديد بالتسلح من أجل الحرب وإبادة الانسانية:

يذهب السياب في قصيدة «من رؤيا فوكاي» إلى التنديد بظاهرة التسلح التي يذهب ضحيتها الابرياء والضعاف، يقول:

فلتُحرقي وطفلك الوليد/ ليجمعَ الحديد بالحديد/ والفحم والنخاس بالنضار/ والعالم القديم بالجديد/ آلهة الحديد والنحاس والدمار [ص 40].

ويستهل السياب قصيدة «مرثية الالهة» لفضح المتاجرين بالاسلحة قصد نشر الحروب، يقول:

بلينا وما تبلى النجوم الطوالع.

ويبقى اليتامى بعدنا والمصانعُ

ويبقى «كربٌ» الجالب الكربَ؛ كالصدى

يغص المنادي بالردى، وهو راجع [ص 35]

وفي قصيدة «مرثية جيكور» يرى السياب أن الحروب موجهة للقضاء على القيم الروحية التي يتعلق بها الانسان، وما قرية «جيكور» الا رمز لتلك القيم، يقول متسائلا في حيرة:

«... أو يفض الظلام؟ - إلا لكي تندك «جسكور» بالسلاح الجديد؟/ كي يراها على اتساع المدى والشأو من ليس طرفه بالحديد؟/» أما في قصيدة «حفار القبور» فان الحفار يتمنى للبشرية ان تدمرها الاسلحة الفتاكة يقول:

هي منة الموتى عليّ فكيف أفـق بالأنـام؟

فلتمطرنّهم القذائف بالحديد وبالضرام [ص 209]

ويعرف السياب في قصيدة «الاسلحة والاطفال» بالطغاة والمستبدين، فإذا هم اللاهثون وراء «الفلس والدرهم»، يقول:

لأن الطواغيت لا يحلمون/ بغير المبيعات والأسهم/

وأن الطواغيت لا يسمعون/ سوى رنة الفلس والدرهم/

لأن الطواغيت لا يبصرون/ على الشاطى الأشيوي البعيد/

سوى أن سوقا يباع الحديد... [ص 236].

3) النزعة الأممية:

يرتقي السيّاب الى المستوى الاممي في توجهه الملتزم، ويبدو التطلع الأول في مستوى العالم العربي، وفي المغرب العربي الكبير منه بالذات، ففي قصيدة «المخبر» يشير السياب الى نضالات تونس والجزائر فيقول:

لم يقرأون؟ لأن تونس تستفيق على النضال؟/

ولان ثوار الجزائر ينسجون من الرمال/
ومن العواصف والسيول ومن لهاث الجائعين/
كفن الطغاة... الخ.... [ص 28].

ثم يتعرض الشاعر في قصيدة «مرثية جيكور» الى اضطهاد الزنوج ودور اليهود في ذلك فيقول:

حدّقي حيث شئت، يا عين فوكاي المدماة، من مداك المديد! فهي سوق تباع فيها لحوم الآدميين دون سلخ الجلود:

كل افريقيا وآسية السمراء، ما بين زنجها واليهود.
واشترى لحم كل من نطق الضاد تجار تبيعه لليهود!
[ص 87].

ويحيّي الشاعر في «الاسلحة والاطفال» إنجازات الثورة الصينية فيقول:

سلام على الصين والحاصدين/وصياد أسماكها الأسمر/
ومـا أنبتت من دم الثائرين/ ومما افتر في البرق الاحمر/...

ويواصل التغني بالثورة الصينية مقارنا بينها وبين ركود الاحوال في العراق فيقول:

... وفي ظل تفاحها المزهر/وما جررت في ليالي الحصاد/

ثيابُ العذارى على البيدر/ سلام لأن الربيع/ يمر بودياننا كل عام/ ومازال قوس الغمام/ ولولا الذي كدّسوا من نضار/ به يستضيئون دون النهار/ تجوع الملايين عن جانبيه...

4) الثورة والانتكاس:

في قصيدة «انشودة المطر» يتجلى المدّ الثوري في مثل قول الشاعر:

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود/ ويخزن البروق في السهول والجبال / حتى اذا ما فض عنها ختمها لرجال/ لم تترك الرياح من ثمودْ/ في الوادِ من أثرْ... [ص 145].

ثم يلخص مخاض الثورة الذي لا شك أنه سيضع في المستقبل: في كل قطرة من المطر/ حمراء أو صفراء من أجنّة الزهر/

وكل دمعة من الجياع والعراة/ وكل قطرة تراق.
من دم العبيد/ فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد/
أو حلمة توردّت على فم الوليد/ في عالم الغد الفتي، واهب الحياة/.. [ص 146].

ويختم السياب قصيدة «الاسلحة والاطفال» بنفس تفاؤلي، حيث يقول:

مصابيح ملء الدجى تلمح/هتكنا بها مكمن الطاغية/
وظلماء أو جاره الباليه/ علينا لها: انها الباقيه/
وأن الدواليب في كل عيد/ سترقى بها الريح...
جذلى، تدور/ونرقى بها من ظلام العصور/ الى عالم كل ما فيه نور/ [ص 242].

ولكن هذا المد التفاؤلي قد يعتريه بعض الانتكاس فاذا الشاعر يركّز على وصف شدة تعسف الطغاة وارتداد الثوار الى الهجرة خوفا من الانسحاق.

أكاد أسمع النخيل يشرب المطر/ واسمع القرى تئن،
والمهاجرين/ يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع/ عواصف
الخليج، والرعود، منشدين: مطر/ مطر/...
[ص 145].

فمن خلال هذه الوجوه الاربعة للتوجه الاشتراكي الملتزم نتبين كيف أن الشاعر جمع بين حتمية التغيير وبين العوائق الواقعة ضده والمتمثلة في السلب والقمع بشتى ألوانها.

2) عبد الناصر، محور النضال القومي: تجلى هذا المعتقد في قصيدة «بورسعيد» خاصة [ص 160]، إذ قال مخاطبا الأمة العربية:

يا أمة تصنع الاقدار من دمها/ لا تيأسي إن «سيف الدولة» القدر/ أعطى لكل انتصار فيك جدته/ .

فأخضلُ واخضلت الآيات والسورُ/ في مسجد أمّ.

مشّاء بأمته/ فيه المصلين، حتى كبّر الحجر/ . . . الخ. . . [ص 171].

وتجدر الاشارة إلى أن هذه القصيدة ـ حسب عيسى بلاّطة ـ كان قد ألقاها السياب بدار المعلمين العليا واستبدل فيها إسم عبد الناصر باسم سيف الدولة في طبعة ديوان «أنشودة المطر»، سنة 1960 [22].

وسيتمسك السياب بهذا التوجه الناصري رغم تهديد نظام العراق له وحملة الشيوعيين ضده، وقد اعتبروا عبد الناصر وراء محاولة انقلاب 1959.

3) الجمع بين تصوير ثورات عربية وبين انتكاسة الشعب العراقي: يبرز هذا المعنى في بعض القصائد، ويتجلى السياب راضيا عما يجتاح الدول العربية من انتفاضات ضد الاستعمار وأنظمته الرجعية، وغير مرتاح الى خمود الشعب العراقي واستسلامه لنظامه الرجعي، وقد أشار الشاعر الى ذلك على الأقل في قصيدتين «رسالة من مقبرة» (1956) و«الى جميلة بوحيرد» (1959).

فقد قال في الأولى موازيا بين ثورة الجزائر واستسلام العراق الذي رمز له بوهران الثانية:

«بُشراك . . . في» وهران» أصداء صور/ سيزيف ألقى

عنه عبء الدهور/ واستقبل الشمس على «الأطلس»/

آه لوهران التي لا تثور! [ص 74].

وقال في قصيدة «الى جميلة بوحيرد»:

انا هنا موتى، حفاة، عراة/ لا تسمعيها، أن أصواتنا/

تخزي بها الريح التي تنقل،/ باب علينا

، من دم مقفل/ [ص 69].

4) أهداف الاستعمار أهداف دينية: تعرض الى هذا المعنى خاصة في قصيدتين «بورسعيد» و«في المغرب العربي». فقد وصف، في الأولى، بكاء الاطفال العرب عند أسرهم، فقال:

يبكون في الريح الشمالية/ أسرى على السّفن الصليبية،/

والريح كالمدية/ تجتث أظفاري. . . [ص 164].

وأثار مرة أخرى معنى «الاعتداء الصليبي» فقال:

خرس نواقيسك ودامية/ فيك الأناجيل،

والموتى بلا صُلبُ/ والحابس الماء عن جرحاك حملها/ عبء الصليبيين: من حمى ومن خشب. . . .» [ص 166].

ثم ردد هذا المعنى مرة ثالثة في قوله:

جاؤوك ! جاء الصليبيون، قاصفة.

تنقض في اثر أخرى، فاللظى مطر [ص 172].

وركز المعنى في قصيدة «في المغرب العربي» على أن الاستعمار يهدف الى إهانة الدين الاسلامي أساسا، قال:

فنحن جميعنا أموات/ أنا ومحمد والله/ وهذا قبرنا: أنقاض مئذنة معفرة/ عليها يكتب اسم محمد والله/ على كِسرَ مبعثرة/ من الآجر والفخار. ./ [ص 76].

ثم يرمز في هذه القصيدة الى أن الثورة يجب أن تكون هادفة الى انتصار الدين الاسلامي:

أنبر من آذان الفجر؟ أم تكبيرة الثوار/ تعلو من

صياصينا. . ؟/ تمخضت القبور لتنشر الموتى ملايينا/

وهب محمد وإلاهه العربي والأنصار/ إن إلاهنا فينا. . ./ [ص 81].

وتجدر الاشارة الى أن بعض الدارسين قد تبينوا سطحية التوجه القومي عند السياب، فحسن توفيق يرى أن «خلال قصائده التي كتبها عام 1956 نلمس نوعا من الخلط بين القيم الدينية والقيم القومية، حيث حاول بدر أن يمزج بين الاسلام والقومية العربية وفقا للتصور القديم للقومية. . .»(23) ويؤكد إلياس فرح، من جهة أخرى، في كتابه «تطوير الايديولوجية العربية الثورية»: الفكر القومي «أن أحد مظاهر محاولة تجديد مفهوم القومية العربية يتمثل في «إعطائها طابعا علمانيا يحترم الاديان والقيم الروحية، الا انه يجعل مفهوم القومية مستقلا وغير ذي طابع ديني. .»(24) ويضيف حسن توفيق أن «الشاعر خلط بين الحروب الصليبية في العصور الوسطى التي كانت حروبا ذات طابع ديني واضح وبين حروب الاستقلال العربية الثورية في عصرنا الحاضر، وليس لها طابع ديني. .»(25) ويتجلى هذا النزوع في مقطع من قصيدة «في المغرب العربي» يقول فيه السياب «أعاد اليوم، كي يقتص من أنا دحرناه؟. . . وسائدهن من ألم المسيح؟»، وقد شبه كذلك في خاتمة قصيدة «بورسعيد» العدوان بأنه عدوان صليبي اذ قال:

«جاؤوك»، جاء الصليبيون . . .»، ولفت حسن توفيق القارىء الى أن السياب لم يكتب عام 1957 قصائد قومية ما عدا قصيدة «إلى جميلة بوحيرد»، وعلل ذلك بسبب احتواء مجموعة جديدة من المساندين للشاعر ينتمون الى «الحزب القومي السوري الاجتماعي» الذي كان يتزعمه «أنطون سعادة» الذي - حسب الناقد - كان «يسعى الى تحقيق حلم من نوع آخر يتمثل في دعوته المريبة الى وحدة سوريا الطبيعية فيما يعرف باسم «الهلال الخصيب». . «الا أن حسن توفيق يضيف قوله:

«وليس من الظلم للشاعر أن نقول انه استجاب لهؤلاء الانعزاليين لأنه رأى أن مكافأة مجلة «شعر» التي يصدرونها أسخى بكثير من المكافأة الهزيلة التي كان يدفعها سهيل ادريس لكتاب مجلة «الآداب» ومن بينهم بدر. . .» [حسن توفيق ص 210].

III ـ التوجه الاقليمي :

لعل من أبرز الملابسات التاريخية التي حفت بهذا التوجه الانقلاب السياسي الذي جد في العراق في تاريخ 14 (يوليو) 1958، وقد أقام النظام الجمهوري بدل الملكي، وقد حقق هذا التحول الجيش الذي كان على رأسه «قائدا لوائيين: أولهما عبد الكريم قاسم، وهو رجل سكوت متأمل له هيئة الناس المثاليين وثانيهما عبد السلام عارف، شخص ذو حيوية، خطيب متحمس، بسيط النزعة، شديد الولاء، لا أثر للغش فيه، متمسك بعقيدته، وقليل المكر، سيطرت عليه فكرة التحرر، وهو في الوقت نفسه صديق قاسم وحليفه ومرؤوسه. . .»،(26) وقد تفاءل السياب، في البداية، خيرا بهذه الثورة، فحياها بقصيدة «يوم ارتوى الثائر»، بل ذهب حتى الى أن أصبح محررا في جريدة «الجمهورية» الموالية للحكومة، وتجدر الاشارة الى النظام الجديد بالعراق كان قد قرب الشيوعيين ومكّنهم من مواقع عديدة في جهاز الدولة وخاصة الاعلام وعمل هؤلاء على خلق عداوة بين عبد الكريم قاسم وجمال عبد الناصر، الى أن وقعت محاولة الانقلاب، في مارس 1959، من طرف العقيد عبد الوهاب الشوّاف الذي تحرك بفيلقه من البصرة، ولكن المحاولة آلت الى الفشل ووقعت مجازر رهيبة خاصة بالبصرة، ثم وجه الشيوعيون أصابع الاتهام الى عبد الناصر وحرروا عريضة يندّدون به فيها، وقدموها الى بدر شاكر السياب للامضاء فيها فرفض وعند ذلك طالبوا بمحاكته «فاستدعي

للتحقيق من قبل الشرطة، وقد شهد ضده في التحقيق صديقه الرسام نوري الراوي كما أكد بدر... وظل بدر معتقلا لمدة خمسة أيام، خرج بعدها ليجد نفسه مفصولا من عمله...»[27] وعند ذلك تبدأ متاعب السياب نتيجة المرض والبطالة والملاحقات، وسيمدح السياب عبد الكريم قاسم إثر انتقاله في أفريل 1962 الى بيروت للتداوي، ولما كانت مصاريف التداوي باهضة ناشد بعض الأدباء عبد الكريم قاسم: تمكين السياب من منحة علاج فلبّى ذلك ومده بخمسمائة دينار، وعندها مدحه السياب، لكن سيعود بعد ذلك الى هجائه، ولما سيقع الانقلاب البعثي في شباط (فيفري 1963) بقيادة عبد السلام عارف حيى هذا التحول، لكن المرض كان قد أخذ منه مأخذا شديدا الى أن توفي في 1964/12/24، ومثلما قال يوسف سامي اليوسف[28]عن صدفة موت السياب، فمن الغريب أن يموت الشاعر الذي كثيرا ما تغنى بصلب المسيح واتخذه رمزا في شعره، في ليلة الميلاد ذاتها، وكأن موته انبعاث من جديد.

وتمثل هذا التوجه عديد القصائد التي حررت بعد التطلع القومي للسياب، من ذلك: «مرحى غيلان، قارىء الدم، والنهر والموت، المسيح بعد الصلب، ثعلب الموت، وقد كتبت سنة 1957 ثم جيكور والمدينة، ومدينة بلا مطر ونشرتا سنة 1958، ثم: تموز جيكور، سربروس في بابل ونشرتا 1959، فـ «العودة لجيكور، المبغى، مدينة السندباد، رؤيا في عام 1956»، ونشرت سنة 1960، ويمكن أن نجرد من هذه القصائد بعض المحاور المعنوية مراعين ترتيبها الزمني، ومن أبرزها:

1) الموت والانبعاث:

ويمكن أن نفرّع هذا المعنى الى ثلاثة فروع: الموت المدمرة، والانبعاث بعد الموت، ثم ظاهرة الجمع بين الموت والجفاف، والانبعاث والخصب.

أ) الموت المدمر:

وردت إشارات عديدة الى ظاهرة انتشار الموت واضطهاد الشعب العراقي، من ذلك قول السياب، في قصيدة «مرحى غيلان» عن «الأرض» (العراق):

الأرض (يا قفصا من الدم والاظافر والحديد...» [ص 17] ثم يضيف بعد ذلك قوله:

والموت يركض في شوارعها ويهتف يا نيام/ هبوا فقد ولد الظلام... [ص 17].

وفي قصيدة «قارىء الدم» تنديد بالفتك بالمواطنين، نساء كانوا أو اطفالا أو رجالا، قال السياب:

يتوهج الدم في حفافيها، وتنثر في الدروب/ شفقَ البنفسج والورود ولون أردية الضحايا/ فتشع أعمدة عوابس، والرصيف من الصبايا/ والنسوة المتهامسات كحقل قمح، والسطوح/ كأن بابل أودعتها من جنائنها بقايا... [ص 116].

وفي قصيدة «ثعلب الموت» يشير السياب كذلك الى إبادة حتى الاطفال في بغداد، يقول:

واعذاباه، إذ ترى أعيُنَ الاطفال هذا المهدد المستبيحا،/ صابغا بالدماء كفّيه، في عينيه نار وبين فكيه نار [ص 120].

ويختم القصيدة بقوله:

سور بغداد موصد الباب، لا منجي لديه ولا خلاص ينال/ هكذا نحت، حينما يقبل الصياد عزريل:/ رجفة فاغتيال.../ [ص 121].

ويتناول الشاعر بالتحليل هذا الغرض أيضا في قصيدة «مدينة السندباد» [ص 133] حيث يقول مثلا:

الموت في الشوارع،/ والعقم في المزارع،/ وكل ما نحبه يموت... [ص 136].

ويستعير الشاعر أسطورة «قابيل» ليشخص الموت فيقول:

«يولد قابيل لكي ينتزع الحياة/ من رحم الارض ومن منابع المياه/ فيظلم الغد/ وتجهض النساء في المجازر/ ويرقص اللهيب في البيادر... [ص 138].

ب) الموت والانبعاث:

بجانب الموت المدمر الذي يفضحه الشاعر، توجد إشارات عديدة للانبعاث بعد الموت، فالموت ما هو الا مرحلة سيعقبها الخصب والثراء. ففي قصيدة «مرحى غيلان» بعد أن يقدم الشاعر صورة الموت الزاحف يقابله بالبعث مجسما في ميلاد «غيلان» رمز الغد المشرق المتحرر، فيقول:

هبّوا، فقد ولد الظلام/ وأنا المسيح، أنا السلام/ والنار تصرخ: يا ورود تفتحي، ولد الربيع... [ص 17].

وفي قصيدة «النهر والموت» يعدّ الشاعر الموت انبعاثا يعقبه انتصار فيقول:

أود لو غرقت في دمي إلى القرار/ لأحمل العبء مع البشر/
وأبعث الحياة. إن موتي انتصار!...» [ص 127].

ثم يذهب في قصيدة «المسيح بعد الصلب» الى مقابلة رأي الناس في الموت الذي يعتقد في أن لا رجعة بعده، وذلك حين يقول:

أنت من غالم الموت تسعى؟ هو الموت مرّه...

ويتجاوز هذا التصور ليقدم رأيه المعتقد في «الموت - الانبعاث» وذلك حين يقول:

كان، في كل مرمى، صليب وأم حزينه/ قدس الربّ!/ هذا مخاض المدينه!.../ [ص 132].

وفي قصيدة «تموز جيكور» يتعلق الشاعر بالانبعاث فيقول:

جيكور... ستولد جيكور:/ النور سيورق والنور/
جيكور ستولد من جرجي/ من غصة موتي، من ناري/ [ص 89].

ويتنبأ الشاعر في قصيدة «المبغى» بالميلاد من جديد بعد نكبات الاستبداد فيقول:

أهذه بغداد؟/ أم ان عاموره/ عادت مكان المعاد/
موتا؟. ولكنني في رنة الأصفاد/ أحسست.. ماذا؟
صوت ناعوره/ أم صيحة النسغ الذي في الجذور؟/ [ص 124].

وفي قصيدة «رؤيا في عام 1956» [ص 105] يتوزع الشاعر بين الأمل واليأس وينتهي الى الايمان، في خاتمة المطاف، بالانبعاث:

ولقّني الظلام في المساء/ فامتصت الدماء/ صحراء نومي
تنبت الزهر/ فإنما الدماء/ توائم المطر... [ص 115].

ج) الموت والجفاف، الانبعاث والخصب:

نلاحظ ان الشاعر كثيرا ما يجمع بين مفهوم الموت والجفاف من جهة، والانبعاث والخصب، من جهة أخرى.

ففي قصيدة «مدينة بلا مطر»، يقول السياب:

ولكن مرت الأعوام، كثْرا ما حسبناها،/ بلا مطر... ولو قطره.../ ولا زهر.. ولو زهرة../ [ص 157].

ثم يثير الشاعر هذا المعنى أيضا في قصيدة «سربروس في بابل» [ص 151] جامعا بين نزيف الدم والجدب فيقول:

ونحن اذ نبص من مغاور السنين/ نرى العراق، يسأل الصغار في قراه:/ ما القمحُ ما الثمرْ؟»/ ما الماء؟ ما المهود؟ ما ألالاه؟ ما البشر؟/ فكل ما نراه/ دم ينزّ أو جبال، فيه، أو حفر.. [ص 152].

2) هول التعذيب :

بجانب تضمين معنى «الموت» و«الانبعاث» تتواتر وحدات قصية شعرية في وصف «التعذيب» وأساليبه في العراق. ففي قصيدة «قارىء الدم» [ص 116] يجمع الشاعر بين تجربته في التعذيب وتجربة الشعب له، فيقول: اني أكلت مع الضحايا في صحاف من دماء/ وشربت ما ترك الفم المسلول منه على الوعاء/ وشممت ما سلخ الجذام من الجلود على ردائي... الخ... [ص 117].

وفي قصيدة «النهر والموت» [ص 125] ضرب من مقاسمة الشاعر للمحنة الجماعية، قال:

أحس بالدماء والدموع، كالمطر/ ينضحهن العالم الحزين/ [ص 127].

ويتحدث الشاعر في قصيدة «المسيح بعد الصلب» على تعذيبه وشبه ذلك بصلب المسيح، قال:

بعد أن سمروني وألقيت عيني نحو المدينه/ كدت لا أعرف السهل والسور والمقبره/... [ص 132].

ويستفيض الشاعر الى حد التشاؤم في قصيدة «رؤيا في عام 1956» لتصوير آثار التعذيب والاضطهاد، يقول:

الدماء/ الدماء/ الدماء/ وحّدت بالمجرمين الابرياء/ نصبت في شدقي الذئبة كرسي القضاء.../ [ص 107].

3) التشهير بالاستبداد :

رمز الشاعر في تنديده «بالمستبد» بثلاث صور: الخنزير، والثعلب، وسربروس.

فقد استعار في قصيدة «تموز جيكور» صورة الخنزير الذي طعن، في الاسطورة، تموز :

فان الخنزير يشق يدي/ ويغوص لظاه الى كبدي/ ودمي يتدفق، ينساب.../ [ص 88].

ثم يعود الى ذكر فظاعة أعمال «الخنزير» في «جيكور» الوديعة: هيهات. أتولد جيكور/ من حقد الخنزير المتدثر بالليل.. [ص 90].

ورمز الشاعر كذلك الى المستند «بالثعلب» حين قال في قصيدة «الثعلب الموت»:

ثعلبُ الموت، فارس الموت، عزرائيل يدنو ويشحذ/ النصل. آه.../ [ص 120].

ثم رمز اليه كذلك بأسطورة «سربروس» في قصيدة «سربروس في بابل» [ص 151] فقال:

«ليعوِ سربروس في الدروب/ في بابل الحزينة المهدمة/ ويملأ الفضاء زمزه/ يَمزق الصغار بالنيوب، يقضم العظام../ [ص 151].

وبجانب تنديده «بالمستبد» يعرض الشاعر كذلك بدور «الشيوعيين» في مجازر البصرة خاصة، ففي قصيدة «رؤيا عام 1956» ضمن قتل «حفصة» بعد تعذيبها فقال:

عشتار على ساق الشجرة... [ص ص 111 ـ 112].

وقبل ذلك أشار مباشرة بأصبع الاتهام الى الشيوعيين حين قال: تمثالك الطفل/ تمثالك العذراء/ تمثالك الجانون والابرياء/ تمثالك الأم الشمالية/ لأنها ليست شيوعية/ يقطع نهداها/ تُسمل عيناها/... [ص 111].

ويشير كذلك الى المؤامرة التي دبرها ضده الشيوعيون فأوقف ونقل للمحاكمة في قطار بضائع في الشتاء، قال:

وانخطفت روحي، وصاح القطار/ ورقرقت في مقلتي الدموع/ سحابة تحملني، ثم سار... [ص 104].

4) المحنة الذاتية والمحنة الجماعية :

يبرز هذا المحور المعنوي في ديوان «أنشودة المطر»، فقد أكد ذلك في قصيدة «قارىء الدم» بقوله:

اني أكلت مع الضحايا في صحاف من دماء/ وشربت ما ترك الفم المسلول منه على الوعاء/ وشمت ما سلخ الجذام من الجلود على ردائي... [ص 117].

ويعود من جديد في نفس القصيدة لاثبات معاناته تجربة الجماعة فيقول:

«إني خبرت الجوع يعصر من دمي ويمص دمائي/ وعرفت ما قلق الطريد يكاد كل فم ورائي... الخ... [ص 119].

ثم هو يحن، في ساعات المرض والوهن، الى مقاسمة الجماعة همومها، بل هو يتوق توقا عارما الى الموت معهم، يقول في قصيدة «النهر والموت» أجراس موتى في عروقي ترعش الرنين/ فيدلهم في دمي حنين/ الى رصاصة يشق ثلجها الزؤام/ أعماق صدري، كالجحيم يشعل العظام/ أود لو عدوت أعضد المكافحين/ أشد قبضتي ثم اصفع القدر/ أود لو غرقت في دمي الى القرار،/ لأحمل العبء مع البشر/ وأبعث الحياة: ان موتي انتصار!... [ص 127].

وفي قصيدة «سربروس في بابل» يحل ضمير الجمع «هي» محل «أنا» [ص 123] ثم يبلغ الشاعر درجة الايمان بالبعث الجماعي حين يقول:

ليعو سربروس في الدروب/ لينهش الالاهة الحزينة، الالاهة المروعة/ فإن من دمائها ستخصب الحبوب/ سينبت الاله، فالشرائح الموزعة/ تجمعت، تململت، سيولد الضياء/ من رحم ينزّ بالدماء... [ص 154].

من الأساليب الفنية: من أهم الأساليب الفنية في تحولات «أنشودة المطر»:

1) الأسطورة والرمز: تواتر استخدام الاسطورة والرمز في التوجه الملتزم للسياب بمراحله الثلاث. وقبل ان نستجلي بعض ظواهر هذا التوظيف، نرى أن نعرّف أولا معنى الرمز وثانيا معنى «الاسطورة».

يفسر بعضهم الرمز بأنه «محاولة تقديم حقيقة مجردة أو شعور أو فكرة غير مدركة بالحواس في هيئة صور أو أشكال محسوسة» ويزيد محمد فتوح أحمد عن هذا التعريف «ان الرمز الشعري أو الأدبي عموما عبارة عن اشارة حسية مجازية لشيء لا يقع تحت الحواس»[29] «أي أن الرمز ببساطة يستلزم مستويين: مستوى الاشياء الحسية أو الصور الحسية التي تؤخذ قالبا للرمز، ومستوى الحالات المعنوية المرموز اليها، وحين يندمج المستويان نحصل على الرموز»[30] ويرتفع الرمز الادبي والشعري بخاصة عن الرمز اللغوي المحدود الدلالة اذ أنه «لا يشير الى شيء محدد معين يتفق الجميع عليه، وانما يوحي بحالة معنوية تجريدية غامضة لا يمكن تحديدها، ومن ثم فان الناس يختلفون اختلافا بينا في فهم الرموز الشعرية والأدبية عموما»[31] وقد يلتقي الرمز بالاسطورة فيصبحان شيئا واحدا وان اختلفت مادتها، وهذا ما حمل «ريتا عوض» على أن تقول: «الرمز هو نموذج أصلي يعبر عن حقيقة انسانية مطلقة عبرت عن ذاتها في الاساطير. فيغدوا الرمز والاسطورة شيئا واحدا»[32] وفي مزيد تركيز تعريف المسألة يرى بعضهم أن «الرمز هو في استعمال لفظة معينة لها معانيها المحددة المعروفة والاصطلاحية، ثم الانتقال من خلال هذا المعنى الاول الى معنى أو الى معان جديدة. والفرق في هذا الانتقال بين الرمز والاستعارة أو المجاز (المرسل والعقلي) هو أن الانتقال في الرمز لا يتم نتيجة للمشابهة بين المعنى الاول والمعنى الثاني. وليس للمجاورة بينهما وانما لعلاقة تدرك بالعقل وهي «التراسل» (Corespondance)[33] أما الاسطورة (أو الميثة) فهي «سرد أسطوري عن الازمنة البدائية، ذات طابع رمزي، تعطي تفسيرا للظواهر الطبيعية المختلفة وتسمح للانسان بأن يحدد موقفه بالنسبة للماضي وللمستقبل لأنها تؤكد له انتماءه لواقع مستمر وتبدو علاقة الميثة بالادب»[34] ومن خلاله بالصورة...

حقيقة لا يمكن تجاوزها، خاصة أن الصورة تعتمد في الادب الحديث على الميثة كركن أساسي من أركانها. ولعل هذه الظاهرة تؤكد على إمكانية تعميم المعنى الرمزي للميثة وذلك لأنها بتمثيلها للاوعي الجماعي الذي يشكل قاعدة مشتركة للانسانية بأسرها يكتسب امكانيات تحولات لا متناهية في الاعمال الادبية»[35].

إذا تجاوزنا هذه التفاسير لكل من «الرمز» و«الاسطورة» وعلاقتها بعضها البعض، نلاحظ أن السياب كان واعيا، في وقت مبكر، بهذه المسألة اذ يقول في مقدمة ديوانه الثاني «أساطير»: «هناك شيء من الغموض في بعض القصائد، ولكنني لست شاعرا رمزيا وقد كنت مدفوعا الى ان أغشي بعض قصائدي بضباب خفيف وذلك لأنني كنت متكلما، لا أريد أن يعرف الناس كل شيء عن حبي الذي كانت كل قصائد هذا الديوان صدى له...»[36]، وسيوضح السياب مرة أخرى، في سنة 1957، موقفه من استخدام الاسطورة ولكن بعد ان كان قد قطع شوطا في الاحتدام بالواقع وملابساته، وانتهى الامر به الى الحنين الى قيم معنوية يتشبث بها بعد فشل تجربته مع القيم الايديولوجية، فقد قال: «هناك مظهر مهم من مظاهر الشعر الحديث: هو اللجوء الى الخرافة والاسطورة، الى الرمز... ولم تكن الحاجة الى الرمز، الى الاسطورة، أمس مما هي عليه اليوم، فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه، أعني أن القيم التي تسوده قيم لا شعورية، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح، وراحت الاشياء التي كان بوسع الشاعر ان يقولها أو يحولها الى جزء من نفسه، تتحطم واحدا فواحدا، أو تنسحب الى هامش الحياة. اذن التعبير المباشر عن اللاشعور لن يكون شعرا. فماذا يفعل الشاعر اذن؟ عاد الى الاساطير، الى الخرافات التي ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءا من هذا العالم...»[37] ثم سيتناول عام 1963 من جديد تقييم تجربته في استخدام «الرموز والأساطير» فيقول:

«لعلي أول شاعر عربي معاصر بدأ باستعمال الاساطير ليتخذ منها رموزا، كان الدافع السياسي أول ما دفعني الى ذلك. فحين أردت مقاومة الحكم الملكي السعيدي بالشعر اتخذت من الاساطير التي ما كان زبانية نوري السعيد ليفهموها ستارا لأغراضي تلك، كما أني استعملتها للغرض ذاته في عهد قاسم...»[38]

ويخالف الناقد محسن إطيمش تأويل السياب هذا في استخدام الرمز والاسطورة في شعره وخاصة في المرحلة الملتزمة بوجوهها الثلاثة، ذلك أن «الأسطورة التي هي فكر وعطاء انساني كبير، قابلة للتحول. أما لجوؤه اليها ولرموزها لأغراض كالتستر والتخفي، فهذا فهم مغاير لما تحدث عنه النقاد والشعراء الكبار. يقول ارنولد هو سر في كتابه «فلسفة تاريخ الفن» انه لمن العسير أن نزعم أن الهدف من الرمز هو الاخفاء أو التستر... والقول بأن الفنان يتخذ من الرموز وسيلة للاخفاء أو المراوغة انما انتقاص بالغ لما يجدر بالفنان أن يفضي اليه...» ولم يذهب المذاهب اليه السياب شاعر أو ناقد ممن تعلم هو عليهم، أو أفاد منهم كاليوت وستويل وغيرهما لأن اليوت يرى في الاسطورة «وسيلة سيطرة وتنظيم لاعطاء شكل وأهمية للصور والمشاهد الهائلة المتكررة للفوضى واللاجدوى التي تشكل التاريخ المعاصر...»[39] ولكن نفس الدارس يستدرك بعد ذلك ليؤكد «أن إفادة السياب من الرمز الاسطوري للتخفي كانت وليدة مرحلة معينة، هو أن هذا النمط من التوظيف كان محددا وليس شائعا»[40]؛ ويمكن أن نعتبر أن هذه المواقف المتباينة زمنيا مسايرة في الواقع للاحجام التي استخدم بها السياب الاساطير في ديوانه «أنشودة المطر»، ذلك أننا نراه في المرحلة الملتزمة الاولى (الالتزام اليساري) قليل التكثيف «للاسطورة» مركزا أكثر على «الرمز».

فمن الاساطير التي استعملها في قصيدة «حفار القبور» أساطير دينية [عاد] [ص 207] و«قابيل» [ص 211] واستخدم المعطى الديني في صورة

«المسيح». وكذلك في قصيدة «غريب على الخليج» [ص 12]، وأوحى بأسطورة «عشتار» في قصيدة «أنشودة المطر» وخاصة في مقدمتها، وخلط في «من رؤيا فوكاي» (1955) بين الاساطير الدينية وغيرها فاستخدم «رائد المحيط» [ص 40] والبابيين» [ص 40] وقابيل وهابيل [ص 43] ويحيى [وقصد به القديس يوحنا] [ص 43] ثم أخيرا تموز [ص 44]. أما في قصيدة «المومس العمياء» فقد استخدم «هابيل» [ص 191] ويأجوج (مرتان: ص 191 و192) وخلت قصائد مثل «المخبر» أو «عرس في قرية» من أي مد أسطوري. وهكذا نستنتج أن الشاعر لم يستخدم كثيرا الاساطير في بداية التزامه الماركسي، ولكن كلما بدأ يقرب من مرحلة الالتزام القومي أخذت الاساطير في التكثف الى حد المبالغة أحيانا، ففي «رسالة من مقبرة» استخدم اسطورة «سيزيف» [ص ص 73،75]، وفي قصيدة «المغرب العربي» «استخدم المعطى الديني» محمد [صلعم] [ص 75] و«أبرهة» [ص 76] و«عيسى» [ص 79] و«المسيح» [ص 80]، وذهب في قصيدة «الى جميلة بوحيرد» الى توظيف أسطورة «عشتار» [ص 66] والمسيح [ص 67] وفي قصيد «مرثية» جيكور» التي مهدت للمرحلة الثالثة من التوجه الملتزم تكدست الاساطير فكانت دينية وإغريقية وتاريخية وتراثا شعبيا وهي، لماما، «المسيح» [ص 82] [86] وهرقل [ص 84] وقيس [ص 84] وخورس [ص 84] والرشيد [ص 84] والبسوس [ص 86] ومقتل الحسن والحسين [ص 86] وأبو زيد (الهلالي) [ص 86] وفوكاي هود [ص 86]، ويمكن أن نعتبر قصيدة «رؤيا في عام 1956 «حشدا كبيرا لألوان مختلفة من المادة الاسطورية وغيرها، فهناك «تنيميد» [ص 105] وتموز [ص 105، ص 108، 112] وجنكيز [ص 106] ويهوذا [ص 107] وعشتار [ص ص 111، 112، 114] وبابل [ص 112]

وشنخوب [ص 114]. . . الخ. . . وهكذا يتبين لنا ان السياب كثف استخدام الاسطورة أكثر في مرحلة الالتزام القومي ثم في الالتزام الاقليمي. . وفي عملية إحصاء قمنا بها اتضح أن استخدام أسطورة «المسيح» هي الاكثر تواترا عند السياب ثم تليها أسطورة «عشتار» فتموز ثم «قابيل وهابيل».

ونلاحظ أن السياب غالبا ما يوظف الاسطورة توظيفا جماليا ومعنويا هادفا، الا ان بعض توظيفاته اعتراها ضرب من العقم الذوقي أخل بجمالية النص ودلالاته المعنوية، ونضرب لذلك مثلا باسطورة «عشتار» في قصيدة «الى جميلة بوحيرد» حيث يذهب الشاعر الى مقارنة المناضلة الجزائرية «بعشتار» الفادية نفسها من أجل الخصب والعطاء، فيذهب الى تأكيد تفوق «جميلة بوحيرد» عليها، يقول:

عشتار، أم الخصب، والحب، والاحساس، تلك الربة الواهة/ لم تُعطِ ما أعطيتِ، لم ترْو بالامطار ما رويتِ: قلب الفقير [ص 66].

بل يذهب السياب الى رفع منزلة «بوحيرد» في الاستشهاد من أجل الغير أكثر من صلب «المسيح» في غايات إنسانية، يقول:

لم يلق ما تلقين أنت المسيح ـ/أنت التي تعطين. . . . لا قبض ريح. . ./[ص 67].

ثم إن قصيدة «رؤيا في عام 1956 «قد جاءت بدورها مشحونة بالاساطير المتنوعة المتباعدة الى درجة انها عتمت المعاني التي قصد اليها الشاعر، وتشترك قصيدة «من رؤيا فوكاي» في هذا التعتيم اذ حشد فيها الشاعر أساطير متنوعة عديدة يستوجب فحصها للملم بالشعر الحديث مصادر ومراجع عديدة. ولكن بالرغم من ذلك يظل السياب من الشعراء المعاصرين القلائل الذين وفقوا في استخدام الاسطورة وقد شهد له بذلك عديد الدارسين، وهذا محمد فتوح أحدهم يقول:

«ان الاسطورة كانت بالنسبة لشعرائنا المعاصرين أداة فنية ضمن عدد من وسائل الاداء الشعري» «ولكنها أحيانا تتجاوز هذا الدور المتواضع الى حيث تصبح منهجا في إدراك الواقع، ونسيجا حيا يتخلل القصيدة، وأساسا يرتكز عليه الشاعر في فنه بعامة، ومن هذا القبيل كان الشاعر العراقي بدر شاكر السياب ولعله أبرز شاعر عربي عنى بالاسطورة الرمزية[41].

ويرى زيادة على ذلك أن الأسطورة مرت عند السياب بمرحلتين :

وتسمى الاولى «الاسطورة الموضوعية»، وكانت الاسطورة توظف للتعبير عن واقع حضاري واستخدم الشاعر فيها أسماء بابل وتموز وعشتار وأتيس أدونيس وهي رموز «للتضحية والاستشهاد، أما المرحلة الثانية فتسمى «الاسطورة الذاتية»وتعلقت بتصوير معاناة السياب الخاصة من مرض وغربة وحرمان، وتكثفت فيها اساطير أوديسيوس (عولس) والسندباد، والمسيح، وأليعازر، وأيوب.

وبجانب الاسطورة، استخدم السياب كذلك «الرمز»، وفي ديوان «أنشودة المطر» نلاحظ ان الرمز يسيطر في القصائد الاولى من المجموعة الشعرية، ثم أخذت الاسطورة تبرز شيئا فشيئا في المرحلة الثانية والثالثة في الديوان أي مرحلة الالتزام القومي والاقليمي، ثم المرحلة التموزية.

ومن أبرز الرموز التي وظفها السياب خاصة في المرحلة الاولى من ديوان «أنشودة المطر»: الماء والنخيل ونهر بويب وجيكور. وقد تواترت الحقول الدلالية للماء في كامل الديوان منذ القصائد الاولى، ففي قصيدة «غريب على الخليج» نلاحظ - مثلا - الاستعمالات التالية: «الخليج»، «العبّاب يهدر رغوة»، الموج يعول»، «البحر أوسع ما يكون»، «لمعة الأمواج ...» .... الخ... أما في قصيدة «أنشودة المطر» فان «اللازمة » مطر قد شكلت إيحاءات مختلفة في القصيدة، فقد عنت تارة الثورة والتمرد، وطورا الانتكاس والانطواء، وسيصبح «البحر» في القصيدة نفسها رحما للحياة وقبرا لها كذلك، يقول السياب متحدثا عن «الضباب»:

كالبحر سرح اليدين فوقه المساء/ دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف/ والموت والميلاد والظلام والضياء/ ...» [ص 142]؟

ومن الرموز الشعرية الثورة أيضا قول السياب في تصوير فاعلية «المطر» في تحويل القهر الذي تصحبه المعاناة الى بهر من الضياء والأمل: «ومقلتاك بي تطيفان مع المطر/ وعبر أمواج الخليج تمسح البروق/ سواحل العراق بالنجوم والمحار...» [ص 144]، ولا ينفك السياب في قصيدة «أنشودة المطر» مخاطبا «الخليج» صائحا «يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى!» [ص 144]، ثم يردد في مقطعين من القصيدة ترنيمة الأمل في التغيير «في كل قطرة من المطر...» [ص 150]، وبجانب «الماء» تقبع في شعر السياب رموز أخرى «كالنخيل» و«نهر بويب»، فنقرأ مثلا في قصيدة «غريب على الخليج» «... وهي النخيل أخاف منه اذا أدلهم مع الغروب.. «أو في قصيدة «أنشودة المطر» «عيناك غابتا نخيل ساعة السحر..» أو قوله «أكاد أسمع النخيل يشرب المطر..» وفي قصيدة «سربروس في بابل» يقول السياب: «... والامطار تجرحنا يداه لنستفيق على أياديه/ كأن نخيلنا الجرداء أنصاب أقمناها/ لنذبل تحتها ونموت../ ويظل «النخيل» رامزا الى «الجذور»، فقد استحال الى «نهر الحياة» ويُعدّ الماء... رمزا من رموز الأم. وقد ارتبط رمز الماء بأم المسيح العذراء في صلوات الكنيسة اذ تخاطبها جموع المؤمنين «أيها المنعم عليها من الله الينبوع الذي لا يفرغ.. لكيما أصرخ نحوك هاتفا: أضرحي يا ماء خلاصيا[42]، ويخاطب السياب نهر بويب وكأنه يتقرب الى إلاه فيقول: «اليك يا بويب،/ يا نهري الحزين كالمطر/ أود لو



عدوت في الظلام/ أشد قبضتي تحملان شوق عام/ في كل أصبع، كأني أحمل النذور/ اليك، من قمح ومن زهور. . ./» [ص 125]، ثم يختم هذه القصيدة برغبته في الالتحام مع الجماهير والاستشهاد معها، يقول:

أجراس موتى في عروقي ترعش الرنين/ فيدلهم في دمي حنين/ الى رصاصة يشق ثلجها الزؤام/ أعماق صدري، كالجحيم يشعل العظام. . .» [127].

ولكن الرمز الذي هيمن على المرحلتين الثانية والثالثة من شعر السياب عامة وديوان «أنشودة المطر» خاصة تمثل في «جيكور»، مسقط رأس الشاعر، لقد أصبحت «جيكور» رمز الطهارة والقيم الأزلية والنبل وتقابلها «المدينة»، بابل أسطوريا وبغداد حاضرا، بمغرياتها وماديتها وطبقيتها، ويظل الصراع، طوال التجربة الشعرية للسياب، سجالا بين «جيكور» و«المدينة»، يقول «السياب» في قصيدة «مرثية جيكور»: «ويل جيكور؟ أين أيامها الخضر وليلات صيفها المفقودة؟/ والعشاء السخي في ليلة العرس تقبيلة العروس الودود/ [ص 82]. ثم يجمع الشاعر بين «جيكور» وبين فكرة الانبعاث فيؤكد في مرحلة أولى من قصيدة «تموز جيكور» «جيكور ستولد جيكور/ النّوْر سيورق والنور/ . . .» [ص 88] ثم يذهب في مرحلة ثانية الى التراجع فيقول: «هيهات: أتولد جيكور/ الا من خضة ميلادي؟» [ص 90]، وينتهي الى استنتاج غلبة الانحدار فيقول: «لا شيء سوى العدم، العدم/ والموت هو الموت الباقي. . .» [ص 90] ويظل هذا اليأس مستبدا بالشاعر في أوقات الحرج، يقول مصورا دك المدينة للقرية «جيكور» «وتلتف حولي دروب المدينة. . ./ ويحرقن جيكور في قاع روحي/ ويزرعن فيها رماد الضغينة/ [ص 93].

وهكذا أصبحت «جيكور» في شعر السياب كما يقول د. محسن اطيمش نقلا عن جبرا ابراهيم جبرا «بيت لحم يقصدها الانسان طلبا للمعجزة». [43].

2) الايقاع الشعري: ان الايقاع عامل من عوامل التشكيل الفني الشعري، وهي ظاهرة متداخلة الجوانب، معقدة التركيب، يسهم فيها البحر الشعري أو التفعيلة، بجانب القوافي الختامية أو الداخلية، وكذلك تداعي الحروف، اذ أننا نلاحظ مثلا في غياب البحر الشعري وما يتبعه من مقومات في القصيد النثري يبقى عامل «تداعي الحروف» أساسيا، وقد نوافق ريتا عوض فيما ذهبت اليه حين قالت: «الحداثة في شعرنا المعاصر ليست عملية تحطيم للأوزان والقوافي كما يظن كثيرون، انما الحداثة في المحل الأول، موقف من الحياة والوجود، ورؤيا جديدة للمستقبل. . .»[44]، ولكننا سنخص ببعض الملاحظات البناء الايقاعي لديوان «أنشودة المطر».

ان الايقاع الجديد للشعر الحر الذي خضعت إليه قصائد الديوان بصفة طاغية يلتقي مع التراث العروضي القديم في جوانب ما لينفصل عنه في أخرى، ولعل عز الدين اسماعيل يلخص هذا الجدل بين الماضي والحاضر عندما يقول: «السطر الشعري في القصيدة الجديدة، سواء أطال ام قصر مازال خاضعا للتنسيق الجزئي للاصوات والحركات المتمثل في التفعيلة، أما عدد هذه التفعيلات في كل سطر فغير محدود وغير خاضع لنظام معين. . .»[45]، وقد انبنت القصيدة القديمة على بنية إيقاعية ذات وحدة موسيقية متكررة مما يحد من تطلعات النفس الشعري ذاته، ومن مده وجزره في التفاعل مع القضايا الشعرية المتنوعة، وتمكن ايقاع الشعر الحر من تحطيم هذا التكرار فصارت «الصورة التشكيلية الجديدة لموسيقى القصيدة تجعل من القصيدة كلها وحدة تضم مفردات نغمية كثيرة في اطار شعري شامل. انها صورة مقفلة ومكتفية بذاتها ولها دلالتها الشعورية الخاصة التي يستطيع متلقي القصيدة أن يدركها في غير عناء، وان يحس تساوقها مع المضمون الكلي للقصيدة. . .»[46]،

ففي هذه الوجهة الايقاعية العامة يمكن أن نستقرىء استخدام البحور التالية ضمن ديوان «أنشودة المطر»:

1) **الرجز**: أنشودة المطر (1953)، من رؤيا فوكاي (1955)، في المغرب العربي (1956) (مقطع)، غارسيا لوركا (1956)، النهر والموت (1957)، سربروس في بابل (1959)، المبغى (1960)، رؤيا في عام 1956 (1960)(بعض المقاطع).

2) **الكامل**: حفّار القبور (1950)، المومس العمياء (1953)، غريب على الخليج (1953)، قافلة الضياع (1956)، مرحى غيلان (1957)، قارىء الدم (1957).

3) **المتدارك**: عرس في القرية (1954)، مرثية جيكور (1955) (مقطع)، أغنية في شهر آب (1956)، المسيح بعد الصلب (1957)، تموز جيكور (1959)، رؤيا في عام 1956 (1960) (بعض المقاطع).

4) **السريع**: تعتيم (1955)، رسالة من مقبرة (1956)، إلى جميلة بوحيرد (1959)، العودة الى جيكور (1960)، المبغى (1960)، رؤيا في عام 1956 (1960).

5) **المتقارب**: الاسلحة والاطفال (1953)، يوم الطغاة الاخير (1954)، جيكور والمدينة (1958)، مدينة السندباد (1960) (بعض المقاطع).

6) **الخفيف**: مرثية جيكور (1955)، ثعلب الموت (1957).

7) **البسيط**: من رؤيا فوكاي (1955) (بعض المقاطع)، بورسعيد (1956).

8) **الوافر**: في المغرب العربي (1956)، مدينة بلا مطر (1958).

9) **الطويل**: مرثية الالهة (1955)، المبغى (1960) (بعض الأسطر).

10) **الرمل**: رؤيا في عام 1956 (أغلب المقاطع).

وهكذا يتبين لنا أن بحر «الرجز» يفوز بقصب السبق في بحور السياب المستخدمة في «أنشودة المطر»، ولكن هذا البحر، يقع في الواقع في المرتبة الرابعة بالنسبة لاعمال السياب الشعرية (من عام 1941 الى عام 1964)، اذ نجد قبله «الكامل» «بأثنتين وستين قصيدة أو المتقارب بسبع وثلاثين قصيدة والوافر بست وعشرين قصيدة، ويرد الرجز بثلاث وعشرين قصيدة. وتجدر الاشارة الى أن السياب يظل بصفة عامة «أكثر الشعراء المعاصرين تنويعا في موسيقى شعره واستغلالا لبحور الشعر العربي، فلو اننا طالعنا قصائد المجايليين له لما وجدنا فيها مثل هذا التنويع الهائل في استخدام الأوزان الشعرية... هذا التنويع الذي لا نجد نظيرا له عند الآخرين...»[47].

وقد ظل بحر «الكامل» بهذه الصورة البحر المفضل لدى السياب حتى في مرحلة الالتزام بشقّيها: اليساري والقومي، فقد كتب فيه ثمانية قصائد، والبحر «الكامل» من البحور الشعرية المستعملة كثيرا في الشعر القديم، ثم يجيء بعده بحر «الرجز» وقد كتب به أشهر قصائده وهي قصيدة «أنشودة المطر»، ومن «المهم ان نذكر ان الشاعر لم يكن الوحيد الذي اهتم ببحر الرجز في هذه المرحلة، فقد كانت مرحلة الالتزام عنده هي - في نفس الوقت - مرحلة «الأدب الهادف» والالتزام والواقعية في الادب العربي الحديث بوجه عام، ورأى شعراء عديدون أن الرجز - نتيجة قربه من النثر - هو الاقرب الى التعبير عن القضايا الجماعية التي تهم القطاعات العريضة من جماهير الشعب العربي، ومن ثم فقد اهتموا باستغلاله في كتابة قصائدهم الحرة - على وجه التحديد - وكأنهم لهذا قد أعادوا للرجز اعتباره بعد ان كان القدامى

يلقبونه بـ «حمار الشعر»، وكان من بين أسباب عدم اهتمام القدامى بالرجز «انه يعرض في كلام العوام كثيرا...»[48] وهذا السبب الذي دعا القدامى الى عدم اهتمامهم بالرجز هو نفسه احد الاسباب التي دعت المحدثين الى الاهتمام به...»[49] وإضافة الى ذلك نلاحظ ان الشاعر قد نوّع التفعيلات أحيانا في السطر الواحد على الأقل في قصيدتي «مرثية الآلهة» (1955) والمبغى (بعض الاسطر)؛ وفي قصيدة ملتزمة لم يضمها الديوان جاءت بعنوان «فجر السلام» مزج السياب بين أربعة بحور: البسيط والمتقارب والسريع والكامل. ثم نراه يخفق أحيانا عندما مازج بين بحر «الرجز» وتفعيلة «الوافر» في قصيدة «في المغرب العربي» وقد انتقد صلاح عبد الصبور هذا المزج فقال: «... في هذه القصيدة محاولة شكلية طيبة، وهي المراوحة بين وزنين... ولكن مما يعيب هذه المحاولة انها بلا منهج ملتزم. فقد كان الأوفق ان تثنّى الاصوات في القصيدة، فصوت ذو نغم يحكي الحاضر، وصوت ذو نغم يحكي التداعيات...»[50]،

وقد أشار صلاح عبد الصبور الى أنه لم يستطع فهم وزن الأبيات التي تبدأ بقول السياب «أن يرى ظلاً له على الرمال...» الى قوله «... والكعبة المحزونة المشوهة» [ص ص 75 و76 من الديوان]، واتضح الغموض في السطر خاصة «في أمسى تأكل النيران من معناه..»، وقد جاء على وزن: فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، .(فاعي) (؟!)» وقد اضطر بدر الى تصحيح الوزن بعد ذلك فصار السطر: «فأمسى تأكل الغبراء والنيران من معناه».

وفي مسألة المزاوجة بين الشكلين الحر والمتوارث في القصيدة الواحدة نلاحظ ان السياب كتب خمس قصائد في ذلك وهي «من رؤيا فوكاي» «بور سعيد» «رسالة» و«ليل» و«اقبال والليل»، والقصائد الثلاث الاخيرة من ديوانه «اقبال والليل» الذي ليس محل دراستنا، ولكن تجدر الاشارة الى ان القصيدتين الأولتين جاءتا في مرحلة الالتزام القومي (الأولى 1955) (الثانية 1956)، ونلاحظ ان هذه المزاوجة لم تخدم القيمة الجمالية والغرضية لشعر السياب، ففي قصيدة «بورسعيد» مثلا ورد في الشكل المتوارث قوله:

«الجو مما يلزون الحديد به..» الى قوله «... وابتل منها جرح وهرانا» وورد في الشعر الحر المقطع:

«بالقش والطين سدوا كومة القمر..» الى قوله «قد كمّموا فاها» [الديوان ص 164]، وقد أدى هذا المزج بحسن توفيق مثلا الى أن يتساءل قائلا: «... نحن لا نعرف ـ بعد التخلص من النبرة الزاعقة في الأبيات التي أوردناها من الشكل المتوارث ـ كيف التظى قاع الجحيم؟ وكيف انصب طوفانا؟ وعلى من من المتحاربين انصب؟ هل انصب على المدافعين عن المدينة أم انصب على مهاجميها ام انصب على الطرفين مجتمعين؟ بينما نجد لوحة متكاملة في السطور التي أوردنا من الشكل الحر، وهي لوحة نابضة وزاخرة بالحياة»[51] وهكذا نستنتج ان المزاوجة بين تفعيلات الشعر الحر وبين البحور الخليلية في نفس القصيدة قد تسبب في تعتيم معاني القصيدة والاخلال بنسقها الفني الجمالي.

أما القافية التي اعتمدها السياب في «ديوان أنشودة المطر» فقد تراوحت بين التوارد الازدواجي أو أكثر وأيضا التحرر من القافية وتنويعها في نهاية السطور الشعرية. فاذا تأملنا مثلا قصيدة «غريب على الخليج» [الديوان ص 9] لاحظنا ازدواج القافية في المطلع في الكلمات التالية «الأصيل»/ «للرحيل»/ بحار، عاري/ ثم تجاوز الازدواج الى ما أكثر في الكلمات «الخليج/ الخليج/ نشيج/ الضجيج...» [ص 9] ثم نعود الى الازدواج من جديد مع: «عراق/ العيون/ عراق... ما تكون...» [ص 9].

ويسعى السياب كذلك الى توفير قواف داخلية في

مستوى السطر الواحد كقوله في قصيدة «مرحى غيلان» [ص 15]:

«... فتحت نوافذ من رؤاك على سهادي: كل واد..»، وتتجلى القافية الداخلية في العبارتين «سهادي» «واد»، أو كقوله في نفس القصيدة «.. ويداه تلتمسان، ثم، يدي وتحتضنان خدّي/ فأرى ابتدائي/ بابا... بابا...»/ جيكور من شفتيك تولد، من دمائك، في دمائي/ ..» [ص 16]، فالقوافي الداخلية تمثلت في السطر الاول في الكلمات «يدي» «خدي» ثم في السطر الثاني في كلمتي «ابتدائي» «انتهائي» وفي الثالث في تكرار نفس الكلمة، وفي الرابع في تكرار عبارة «دمائك دمائي)....».

وتلفتنا كذلك ظاهرة «تداعي الحروف» في التشكيل الشعري عند السياب فهو يعمد أحيانا إلى تكديس كلمات تتألف من نفس «الحرف» أو «الحروف» ذات المخارج الصوتية القريبة، نلاحظ مثلا ان في قصيدة «غريب على الخليج» [ص 9] قد عمد الشاعر الى توزيع متواتر لحرف «الجيم» من خلال الكلمات التالية: الهجيرة، الجثام، الخليج، جوابو....، الخليج، نشيج، الضجيج، تفجر....» [ص 9] أو مثلا توفير حرف «القاف» في مثل الكلمات التالية: تقاضي/ كالأفق/ يا نقود/ أوقد.../ يا نقود.../ [ص 13]، أو في تكرار حرف «الراء» في الكلمات التالية في المقطع الاستهلالي لقصيدة «أنشودة المطر» «السحر/ شرفتان/ راح/ القمر/ تورق/ الكروم/ ترقص/ كالأقمار/ نهر/ يرجه/ السحر/ في غوريهما...» [ص 142].

وبجانب تداعي الحروف ذات المخرج الصوتي الواحد أو القريبة المخارج الصوتية، تتجلى ظاهرة تضمين أوفر لنفس المقاطع الصوتية، من ذلك مثلا توفير المقطع الصوتي «ـا» في السطور التالية: «.. وقد نام في بابل الراقصون/ ونام الحديد الذي سيحذونه/ وغشى، على أعين الخازنين، لهاث النضار الذي يحرسونه..» ويتضح تواتر المقطع الصوتي «ـا» في الكلمات: بابل، نام، لهاث، النضار» [ص 95]، أو كذلك في المقطعين «نـا» في السطور: «تهز مهودنا فنخاف. والاصوات تدعونا/ جياع نحن مرتجفون في الظلمة/ ونبحث عن يد في الليل تطعمنا، تغطينا/ نشد عيوننا المتلفتات بزندها العاري..» [ص 158].

وهكذا يتضح أن الايقاع الصوتي متوفر في «قصائد» أنشودة المطر» بأساليب مختلفة، متنوعة.

3) **الصورة الشعرية**: في تحديد عناصر الصورة الشعرية ومنزلتها في الخطاب الشعري توجد محاولات عديدة، ويمكن أن نعتمد منها الرأي القائل بأن «الصورة الشعرية هي في التقريب والجمع بين الحقائق المتباعدة، المختلفة، والمتناقضة» وهي في جوهرها خلق جديد لعلاقات جديدة بين هذه الحقائق لأنها «الوصال الخفي بين الإثنات، حوار السكون، جمع ما تفرق وتنوع، تنوع الاضداد في كشف جامع واحد»[52] وتبني هذه العلاقات الجديدة على خلق إيحاءات نفسية، ويزيد «كمال أبو ديب» تدقيقا لهذا الجانب فيقول «ان للصورة مستويين من الفاعلية هما المستوى النفسي والمستوى الدلالي، أو الوظيفة النفسية والوظيفة المعنوية وأن حيوية الصورة وقدرتها على الكشف والاثراء، وتفجير بُعد تلو بعد من الايحاءات في الذات المتلقية، ترتبطان بالاتساق والانسجام Harmony اللذين يتحققان بين هذين المستويين للصورة...»[53] وفي محاولتنا استقراء بعض خصوصيات تشكيل الصورة الشعرية عند السياب نرى أن نصطلح على ظاهرة «الانحراف écart» في التعبير الشعري، وقد اعتبره الناقد «جون كوهان[54]» مقياسا أساسيا لتحديد التجديد في الصياغة الشعرية اذ أن «لغة الشعر هي مجموعة من الانحرافات التي تتكرر فيها بالقياس الى لغة النثر التي هي الحياة الجارية، لغة الاستعمال اليومي لكن يجب الانتباه: ليس كل انحراف عن الاستعمال العادي للغة هو



انحـراف شعـري. إن هنـاك نـوعـا آخـر مـن الانحراف، كثيرا ما يقع فيه الشعراء الصغار أو الـذين في بداية تجربتهم، هذا الانحراف يمكن وصفه بأنـه عبثي أو مجـاني»[55]، ويقع الانحراف خاصـة في مستوى المجاز والاستعارة والتشبيه.

فمن أنماط الانحراف في الخطاب الشعري للسياب قوله مثلا في مطلع قصيدة «غريب على الخليج»: «الريح تلهث بالهجيرة، كـالجثام، على الأصيل»، فالفعل «تلهث» يُنسب عادة للانسان في حالة الارهاق نتيجة الجري مثلا ولكنه يخرج، في هذا السياق، عن معناه الأصلي ليسند أولا «للريح» وهـو عنصر طبيعي ثم لتكمله ألفـاظ أخـرى «كـالجثـام» و«الهجيرة» و«الأصيل» ويعبر عن معنى هبوب الريح هبوبا ثقيلا حزينا ينفذ الى معنى «تـآكل الطبيعـة البطيء» الـذي يوازيه الشاعـر بـإحساس التغرب والـوحشـة لـدى الشاعر، ومثل هذا التأليف بين الألفاظ قول السياب في قصيدة «مرحى غيلان».

«ينسـاب صـوتك في الظـلام، إليّ، كـالمطـر الغضير، /ينسـاب من خلل النعاس وأنت تـرقـد في السريـر/مـن أي رؤيـا جـاء؟ أي سـهاوة؟ أي انطلاق؟/..» [ص 15]، ففي هذه السطور أسند الفعل «ينساب» الى «صوت» غيلان، وهو عادة يسند الى سائل ما في سيلانه الـرقيق دون تـدفق عـارم، ثم أضاف الشاعر «للمطر» صفـة «الغضير»، وهي صفـة تساير عادة النباتات الغضة الطرية، ثم يواصل الشاعر في تشكيل عناصر الصورة فيضبط مساحـة الانسياب بقـولـه «من خلل النعـاس» وتعكس لفظـة «خلـل» شفافية الثقوب التي ينساب منهـا الصـوت، وتصبح الصورة طريفة عندمـا يصير الاطـار العـام «النعـاس» الذي هـو شيء معنـوي أكثـر منـه مـادي، وتتـداعى عناصر الصورة الاخرى في الاستعمال «جاء» المسند الى «رؤيا» التي تصبغ بمعناها المجرد العبـارات المـاديـة: «سهاوة» «انطلاق»... وفي نفس القصيدة نقـرأ مثـلا هذه السطور الاخرى «جيكور من شفتيك تولـد، من دمائك، في دمائي/فتحيل أعمدة المدينة/أشجار توت في الربيع. ومن شوارعهـا الحـزينـه/ تتفجـر الانهـار، أسمع من شوارعها الحزينه ورق البراعم وهو يكبر أو يمص نـدى الصبـاح/والنسـغ في الشجـرات يهمس، والسنابل في الريـح/تعـد الـرحى بطعـامهن..» [ص 17]. ففي هذه السطور نـلاحـظ أولا الطرافـة في إسناد الفعل «تولد» الى قرية «جيكـور» ثم نـوغـل في الطرافة بتحديد مكـان الـولادة» من شفتيك، وتتراكم الأمكنة الأخرى الايحائية الطريفة في الاستعمالين «من دمائك، في دمائي» ويتشكل التكامل في الـولادة عند غيلان الابن والشاعر الأب، ونـواصل الـرحلـة مع تفجر العناصر الطريفة للصـورة الشعـريـة من خـلال تـأثير ولادة جيكـور على المـدينـة وعلى «أعمـدتهـا» بالضبط المكونة من «الاسمنت والحـديـد» وهي مـواد ترمز الى المظاهر المـاديـة الصلبـة للحضـارة، وتتبـدل «الأعمدة» الى «أشجار من توت» في فصـل «الربيـع» وهي رمز الخصب، وقد ورد ذكـر «التوت» وورقـة في أسطـورة «الخطيئـة الاولى»وفي إطار الفـردوس العلّي عـامـة، ثم يـذهب الشـاعـر الى تضمين ضرب من التراسل بين عناصر الطبيعة، فإذا «ورق البراعم وهـو يكبر» يمص ندى الصباح» وإذا «النسغ في الشجرات» يهمس «الى العوالم المحيطة بـه، وتنصب كـل هـذه المسموعات والحركات الدقيقة في حواس الشاعـر التي تحل بدورها في الطبيعة، وتتحطم الجسور القائمة بينها وبين الكون الطافح بالأمل.

وتبرز طرافة الصور الشعرية عند السياب كذلك في توظيف التشبيه والاستعارة والمجاز عامة. فاذا أخذنـا على سبيل المثال التشبيه (والاستعارة تشبيه حذف احد طرفيه...) فان الشاعر قد سعى أيضا الى استخدامـه استخداما جماليا مرهفا، ونلاحظ النـزوع الى تـداعيـه بصفة متوالية، كقول السياب في قصيدة «بـور سعيـد» «... كـالليـل هـذا المـاء فـوق القبـور/كـالنـار،

كـالاعصـار، كـالـداء/ تختص في ليـل الخليـج الصدور،/ والشمس تحسو كل ماء الصدور،/ في عـالم تمشي فيـه العـصـور.../» [ص 169]، وهـذه التشابيه المتراوحة بين المرئية (النار، الاعصار، الليل، الـداء...) وبين إيحاءاتها النفسية تبعد عن أنماط التشبيه التي تكتفي بالجمع، في أطراف الصـورة، بين أشياء رتيبة متداولة في بيئة الانسان، ذلك أن التشبيه «حالة واعية مدركة ونحن نعلم ان الشعر ليس تقنينا أو تفسيرا أو ابتداعا، وانما فيْض ليقين لحظة من اللحظات النفسية وبذلك ينتقص مفهوم الصورة، وفقا لتحديده القديم، فلا يبقى نقلا للاشياء، وتعبيرا عن مظاهرها، لأن هـذه الاشيـاء تفتقـد حـدودهـا ومعانيها، وتمتزج أو تتوحد مع ذات الشاعر وتصبح المظاهر وسيلة خارجية مادية للتعبير عن الحالات النفسية، كما ان الحالات النفسية تغدو وسيلة لاحياء المظاهر الطبيعية الموات، وبعثها عبر وحدة تشتمل على الكون والناس جميعا..»(56) ويعمد السياب الى تنويع المشبه به داخل هـذا التـداعي فتقـوم عـوالم متناقضة ولكنها في الفضاء المطلق متكاملة، ومن هـذا الصنف قـول السيـاب مثـلا في قصيـدة «أنشـودة النطر» بـلا انتهاء، كالدم المراق، كالجياع/ كالحب، كـالأطفـال، كـالموتى، ـ هـو المطـر» [ص 144] وفي هـذين السطرين تتوزع الاسماء المشبه بها الى حقلين دلاليين، يمثل الاول تعبير المطر عن معاناة الانسان الشقية التي تبلغ حد الموت (كالدم المراق، كـالجيـاع، كـالموتى) ودلالتها أيضا عن حقـل ثـان يمثـل التفاؤل وورنق الحياة (كالحب/ كالأطفال...)، ونلاحظ أن تـداعي التشبيه، في علاقة تقابل، ظاهـرة استحسنهـا البلغـاء قديما والنقاد حديثا، لأنها لا تكفي بتوليد العـلاقـات المتكاملة تشبيها بل وعلى العـلاقـات المتضـادة تشبيهـا أيضا.

يقول كمال أبو ديب في هذا المعنى «الصورة الشعرية [....] في فاعليتها على المستوى النفسي، لا تشتغـل التـرابطات والاستجابات الايجابية فقـط، وإنما تـركـز أيضا، على الاستجابات السلبية. وقد يكـون الطـابـع العام للصـورة هـو أن تفصـل بين هـذين النمطين من الاستجابات: بمعنى أن الصورة الواحدة تـركـز على واحد من النمطين وحسب. لكن ثمة صـورا تـوحـد بين النمطين وتستغل التفاعل بينهما عبر مـا يمكن ان يسمى «بفاعلية التضاد». [57].

وبجانب المحسنات البديعية التي يحسن السياب، في أغلب الحـالات، استخدامهـا، تبرز كـذلك ظـاهـرة الاطار الطبيعي الذي تتحرك فيه معاني القصيدة. فاذا اعتمدنـا على قصيـدة «غـريب على الخليج» يمكن ان نجرد العناصر الطبيعية التالية:

الـريـح، الهجيرة، الاصيـل، الخليـج، الـرمـال، الخليج، الخليج، أعمدة الضياء، العباب يهدر رغوه، الريح، المـوج، البحـر، البحر، الظلام، النخيـل، الغروب، الدروب، المساء، الليل، دجاه، الشمس، الظلام، الظلام، ليلك الصيفي، عطـرك (العـراق)، القرى، المدن، تربتك، غبار، الدروب، الشمـوس، يا ريـح، لمعة الأمـواج، الخليـج، كـواكبـه الكبيرة، الأرض كالأفق العريض، الصباح، السماء، سحاب، النسمات، برد مشبع بعطور آب، الـريـاح... فهـذه المادة الطبيعية يمكن توزيعهـا الى محورين يكـونـان في علاقة تقابل، محور يعبر عن الضيق والقلق والتشاؤم ، وقد عبرت عند الكلمات التـاليـة: الـريـح (وردت أربـع مـرات، منهـا مـرة في صيغـة الجمـع...) والاصيل، والغروب والظلام (مرتان) والليل (مرتان) دجاه، المساء (مرتان) سحاب، العَباب يهـدر رغـوه، الموج الخ.. ومحور يتعلق بالتفاؤل وتضمنـه عبـارات مثل: الخليج، أعمـدة الضيـاء، النخيـل، الشمس، ليلك الصيفي، عطّرك، تـربتك، لمعـة الامـواج، كواكبه الكبيرة، الارض كالأفق العريض، الصبـاح، النسمات، برد مشبع بعطور آب... الخ... ويشكل التقابل بين عناصر الطبيعة صراعـا، في الـواقـع، بين



التشاؤم والامل في ذات السياب وفي الواقع الموضوعي الخارجي أيضا.

وإذا اعتمدنا مدونة شعرية أخرى كقصيدة «مرحى غيلان» أمكننا تجريد العناصر الطبيعية التالية:

الظلام، المطر الغضير، أودية العراق، كل واد، الأزاهر والثمار، تربة الظلماء، حبة حنطة، ماء، سماء، سنبلة، ريح، قرار بويب، رماله، طينه المعطرة، أعراق النخيل، الجليل، المياه، الورقات، الثمار، الماء، الخرير، المحار، المياه، السماء، أعمدة المدينة، أشجار توت في الربيع، الأنهار، ورق البراعم، ندى الصباح، النسغ في الشجرات، السنابل في الرياح، أوردة السماء، الأرض، قفص من الدم والأظافر والحديد، ضحى الجليد، النور والظلماء، الظلام، الظلام، النار، الربيع، الفرات، الشمس، الدروب، السحب، الجليد، شمس، نجم في سماه، القفص الحديد...

ونلاحظ أن هذه المادة اللغوية تضمن بصفة عامة معنى التفاؤل ما عدا العبارات القليلة التالية التي تقع معها في علاقة تقابل: أعمدة المدينة، الأرض قفص من الدم والأظافر والحديد، ضحى الجليد، النار، السحب الجليد، القفص الحديد...

ويتجلى بالتالي أن المدونة اللغوية المعبرة عن التفاؤل أكثر تواترا من تلك التي تضمّن معنى التشاؤم، وهذا يعود الى بهرة من الأمل انفجرت في معاناة السياب إثر ولادة ابنه غيلان».

وضمن هذه المادة الطبيعية يحتل تلوين العناصر الطبيعية مكانة ذات بال حتى ان الناقد «محمد الجزائري» يرجع التجديد في تجربة السياب الشعرية الى هذه الظاهرة فيقول: «لقد أجمع النقاد على ان ابرز ملامح التجديد لدى الشاعر بدر شاكر السياب هو اعتماده «التعبير بالصور» في البنية الجمالية لمعمار قصائده وتشكيلها العام... وهذا (التعبير) يستوي عند السياب ويستقر في خاصيتين أساسيتين: الخاصة الاولى: التلوين في التشكيل الحسي الذي يتجسد في الصور المرئية وعبر طرح مباشر للقيم اللونية بمسمياتها: حمراء أو صفراء.. الخ...

الخاصية الثانية: التلوين في التشكيل المركب والذي يتجسد في اللون العام الذي يعطيه كامل التركيب العضوي لبنية المقطع الشعري... وهذا العطاء اللوني في قصائد السياب ينسحب على مساحة اجتماعية وسياسية بل الأرضية الغنائية التي تتجلى في وجدانيات وتموزيات وجيكوريات الشاعر..»(58).

وقد أسند الناقد للسياب مساحة لونية بيئية اذ «أن السياب الذي ولد وسط غيمة الألوان بل داخل «خطيئتها» تطلع الى السماء وهو يدعوها أن تنثّ قوس قزح من الأفراح» تلون أعماق الكائنات، وتغسل عن وجه الوطن كل غضونه، وتتسع لتملأ الصحراء بالعشب والبريق...»(59).

ثم يسند للسياب كذلك مساحة «اللون السياسي» «التي تأتي هي الأخرى» لتتسع، تصطدم، تتكسر على ضفاف الشاعر كموجة من موجات الشط الذي أحبه وغناه...»(60). وفي دعم هذا المنحى نلاحظ مثلا أن في قصيدة «سربروس في بابل» [ص 152] تردد عبارة «الدم» ست مرات على هذه الشاكلة: دم، دم ينز [ص 152] بالدم القديم، بالدم الجديد [ص 153] من دمائها، من رحم ينزّ بالدماء [ص 154]. وفي قصيدة «رؤيا في عام 1956» يمكن أن نجرد العبارات التالية المعبرة عن اللون الاحمر والقتامة: «الهيب، السواد، القذى، الأشلاء، نار، رماد، [ص 105] النار [ص 106] لظاها، الدماء [ثلاث مرات] الديدان، الأكفان، الغربان، [ص 107] نيران، اشلاء، الديدان، دم، السعير [ص 108] أحجار القبور، الصديد [ص 109] ورد الدم الأحمر [ص 110] مسيل دم، نارا، دم الاطفال، دم المسكينة،

الظلمة [ص 112] الجو رصاص، الريح رصاص، الصبح رصاص، الليل رصاص.

الأرض اليباب [ص 113] تموز القتيل [ص 114] الظلام في المساء، الدماء [مرتان] [ص 115]. ولعل أبرز توظيف للون ورد عند السياب في المطلع الذي يقول فيه قصيدة «أنشودة المطر»:

«في كل قطرة من المطر/ حمراء أو صفراء من أجنة الزهر/ وكل دمعة من الجياع والعراة/ وكل قطرة تراق من دم العبيد/ فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد/ أو حلمه تورّدت على فم الوليد/ في عالم الغد الفتي، واهب الحياة. ./ [ص 150].».

ففي هذا المقطع ضمن السياب ملحمة الالوان المعبرة عن ملحمة الشعب العراقي من أجل غد أفضل، فاللون الاحمر الذي بدأ يتحول الى الصفرة لاشك أنه زائل وسيزول.

4) اللغة الشعرية : يمكن أن نستقرىء المدونة اللغوية لشعر السياب، من خلال خاصة ديوان «أنشودة المطر»، في مستويين: يتعلق الأول بالمعجم اللغوي الذي يستخدمه الشاعر في تشكيله الفني، ويقوم الثاني على أنساق التركيب لألفاظ هذا المعجم اللغوي.

ففي الحال الأولى يمكن أن نلاحظ أن السياب قد أحيى عديد الالفاظ وجدد توظيفها في الخطاب الشعري بل في المحيط الحضاري عامة.

فاذا أخذنا على سبيل المثال عبارة «المطر» التي ترد في الشعر العربي القديم وخاصة الجاهلي مرتبطة أشد الارتباط بمستويات العيش وإرهاصاته، فانها تتجاوز في شعر السياب هذه الدلالة لتصبح رمزا ما لتطلعات الانسان ووجها ما لمعاناته الأدبية .

فقد تلوّنت عبارة «المطر»، عدة تلوّنات في قصيدة «أنشودة المطر»، فرمزت الى الخصب والعطاء كما رمزت الى الاضطهاد والتعسف في عراق مطلع الخمسينات، كما تحولت في نفس المخاض الشعري الى إطلالة أمل، ولعل المقطع الذي يقول فيه السياب «بلا انتهاء، كالدم المراق، كالجياع،/ كالحب، كالأطفال، كالموتى ـ هو المطر! .» [ص 144] يجمع بين كل هذه التطلعات ويصبح لذلك حاملا للبشرى والميلاد مثلما ورد في قصيدة «مرحى غيلان» في تشبيه صوت الابن الوليد بالمطر الهادىء الثرّ، يقول السياب «ينساب صوتك في الظلام، إليّ، كالمطر الغضير،» [ص 15]، ثم يذهب السياب الى الجمع بين تضحية «عشتار» من أجل الخير وبين انهمار المطر فيقول: «عشتار العذراء الشقراء مسيل دم/ صلّوا. . . هذا طقس المطر/ صلّوا. . . هذا عصر الحجر. ./» [ص 112] ويضيف في آخر القصيدة صورة تجمع بين المطر والدم قائلا: «فانها الدماء/ توائم المطر.» [ص 115]. وتتعدد في صور السياب الايحاءات المختلفة للمطر مما يدل على ان الشاعر استخدم هذه العبارة المتواترة كثيرا في التراث الشعري العربي القديم ليعطيها أبعادا أخرى.

وبجانب عبارة «المطر» يمكن ان نلاحظ توظيفا منزاحا عن التراث لعبارة «النخيل» (مفردة أو جمعا أو جمع جمع) اذ لم يعد الحديث عنه مرتبطا فقط بعطاء التمور والظلال بل صار أيضا في تجاوب مطلق مع نفسية الشاعر واحساساته العميقة، يقول السياب في قصيدة «تموز جيكور»: «والقرية دارا عن دار/ تتهاوج أنغاما حلوة،/ والشيخ ينام على الربوة،/ والنخل يوسوس أسراري. . .» [ص 89]، ثم اذا اتخذ الشاعر قرية «جيكور رمزا للطهارة والقيم النبيلة جمع بينها وبين النخيل في موقف حنو عارم يقول: «وجيكور خضراء/ مسّ الأصيل/ ذرى النخل فيها/ بشمس حزينة. ./» [ص 96، ويبقى النخيل أيضا حاضرا في ساعات اليأس التي تحتضر فيها جيكور، يقول السياب: «. . . اني أموت/ والنور في غابه/ يلقي دنانير الزمان البخيل/ من شرفة في سعفات

الخيل./جيكور، يا جيكور: خلّ وماء/ينساب من قلبي،/من جرحي الواري،/أواه يا شعبي...» ص [102 ـ 103].

ويمكن أن نستقرىء في ديوان «أنشودة المطر» الانحرافات العديدة التي تلونت بها عبارة «الشمس»، فاذا هي تحتاج الى مزيد الدفء بميلاد غيلان، رمز البحث، يقول السياب «والنار تصرخ: يا ورود تفتحي، ولد الربيع/وأنا الفرات، ويا شموع/رشيّ ضريح البعل بالدم والهباب وبالشحوب./والشمس تُغوّل في الدروب:/بردانة أنا والسماء تنوء بالسحب الجليد/» [ص 17 ـ 18]، ويبقى الامل حاضرا في أوقات الفرح والشدة، فنجد الشاعر يتمنى انبعاث الخصب من جديد، يقول: «لو ان شمس المغرب الدامية/تبتل في شطيه أو تشرق،/لو أن اغصان الدجى تورق/أو يوصد الماخور عن داخليه..» [ص 98 و99]، ويجمع الاشعر في صور متداعية فياضة برقّة الاحساس ونبضه بين جيكور والشمس وقلبه في هذا المقطع:.. «حين تمتد «جيكور» حتى حدود الخيال،/ حين تخضر عشبا يغني شذاها/والشموس التي أرضعتها سناها،/حين يخضر حتى دجاها،/يلمس الدفء قلبي، فيجري دمي في ثراها../قلبي الشمس اذ تنبض الشمس نورا» [ص 128 ـ 129]، وتتحول شمس النماء والانبعاث أيضا الى رمز للاضطهاد والمعاناة في قول السياب: «.. وشمسنا دم، وزادنا دم على الصحاف..» [ص 136].

وفي استجلاء أنساق المدون اللغوية للسياب تسترعي انتباهنا عناية السياب بالاصوات الطبيعية وأصوات بعض الأعضاء الجسدية فنتحصل على معجم غزير في هذا الباب نقتبس منه هذه الأمثلة: «وهوهة، قفقفة، النشيج، الهدير، الضجيج، صراخ الريح، عويل الامواج، الريح تلهث.. همس الديجور، هجس العينين، نقر الدرابك، هيام الريح بين النخيل، وسوسة النخيل، الحصى يصل، انسياب الصوت، الآهات السمراء، الشمس تعول في الدروب...»[61].

أما الوجه الثاني للاستعمال اللغوي فيتمثل في ضرب التركيب للعبارة سواء كانت اسما أو فعلا أو حرفا وأدوات، ذلك «أن الطاقات الايحائية» للكلمات لا يمكن لها ان تتحقق وتكتمل الا عبر العلاقات التي توجه التقاءها وتراكيبها في الخطاب، فجمال اللغة في الشعر، كما يعبر أدونيس، انما «يعود الى نظام المفردات وعلاقاتها بعضها بالبعض الآخر، وهو نظام لا يتحكم فيه النحو، بل الانفعال والتجربة»[62]، وفي هذا النسق يمكن أن نلاحظ عمد السياب الى التقديم والتأخير في عناصر الجملة، كتقديمه خبر كان في قوله «سعداء كنا قانعين..» (ص 11) أو تقديمه المشبه به مع أداة التشبيه على المشبه سواء كان جملة أو مجموعة ألفاظ أو عبارة واحدة كقول السياب: «مثلما تنفض الريح ذرّ النضار/عن جناح الفراشة، مات النهار» (عرس في القرية، ص 31) أو كقوله في قصيدة «أنشودة المطر»: بلا انتهاء، كالدم المراق، كالجياع/كالحب، كالأطفال، كالموتى ـ هو المطر!.» [ص 144].

وقد يذهب السياب الى تكرار بعض الجمل التي يمكن اعتبارها مفاصل أساسية في فقرات النص الشعري، من ذلك تكراره الجملة المؤلفة من المبتدأ (اسم) والخبر (فعل) في قصيدة «قافلة الضياع»، وهذه الجمل المفاصل هي: «السل يوهن...» [ص 50] الليل يجهض [ص 51] (تكررت ثلاث مرات...) النار تصرخ [ص 51] النار تتبعنا [ص 51] النار تركض كالخيول وراءنا [ص 52] النار تصهل من ورائي [ص 52] الارض تطمس من وراء ظهورنا [ص 53] فاليوم تمتلىء الكهوف... [ص 53] الليل أجهض [مرتان] [ص 55] النار تركض كالخيول.. [ص 55]... ونلاحظ نفس

أسلوب التأليف للنسيج النصي في قصيدة «قارىء الدم» حيث نقتبس هذه الجمل» اني شهدت سواك ينسفه اختناق للصدور/ [ص 116] اني أكلت مع الضحايا في صحاف من دماء [ص 117] «اني شبيت مع الجياع» [ص 117] «اني خبرت الجوع يعصر من دمي» [ص 119]. ويعمد السياب أيضا الى تكثيف للعناصر المتممة في الجملة كتكديسه النعوت في قصيدة «الى جميلة بوحيرد» حين يقول الشاعر: «في صمتك المكتظ بالآخرين؟/ في ذلك الموت، المخاض، المحب، المبغض، المنفتح، المقفل...» [ص 63].

وهكذا نستطيع ان نستنتج ان السياب - في ديوان انشودة المطر - يمكن من انبعاث للغة العربية على شاكلة إيمانه بالصحو بعد الموت، وبالأمل من خلال اليأس.

خلاصة

بهذه التحولات الثلاثة، في التوجه الملتزم للسياب، تشكلت رؤيا شعرية مفحمة بالمعاناة والتوق، ولا غرابة في ذلك ما دام الشعر، حسب السياب، «توأما للمشقة»[63]، وقد اتسمت تجربة السياب هذه باحتدام بين الأنا والجماعة، يبلغ أحيانا درجة الاتصال ويجبر حينا آخر على الانفصال، وانتهى في نهاية المطاف الى ضرب من الغوص في أعماق الأنا وبؤرتها دون فقدان حرارة المحنة الجماعية، لأن في عذابات الذات الصادقة صدى لآلام الآخرين وطموحاتهم. ولقد دفعت هذه الوجهة بدر شاكر السياب الى شبه «تراجع» في اعتناقه الالتزام، تجلى هذا الموقف في محاضرته بروما في مؤتمر الادباء، وقد كان من قبل متحمسا شديد التحمس للقضايا الوطنية حتى أننا نقرأ له في رسالة موجهة الى «سهيل ادريس» مدير الآداب.»... اننا مصممون على خوض هذه المعركة ختى النهاية [يعني الاهتمام بالمسائل الوطنية والقومية]، فهي ليست معركة سياسية مؤقتة. انها مسألة دفاع عن قيم وطنية وأدبية مهمة. اننا نحارب المكارثية الجديدة التي تريد ان تنبعث عندنا بعد ان اخذت تحتضر في موطنها الاصيل. إن السؤال هو: أنهتم بالتقنية (Technique) ونهمل الانسان؟ أم ان الانسان الذي هو الغاية من كل صراع، أولى بالاهتمام؟ وان السؤال هو، مرة ثانية: أيجب أن يكون الاديب (عالميا) قبل ان يكون وطنيا، أم أنه يجب ان يبدأ بوطنه وأمته ويفضي من خلالها الى الانسانية الواسعة؟ والسؤال هو: مرة ثالثة: ألا يكون الادب واقعيا الا اذا أهمل الشكل إهمالا تاما، أما لأن الادب الواقعي أدب شكل وجوهر في آن واحد، شكل وجوهر كالجسد الحي الذي لا يمكن الفصل بينه وبين الحياة التي «فيه»؟...»[64]هذا الموقف صّرح به السياب في 19 حزيران 1954، الا ان الملابسات العديدة التي حفت بتجربة السياب الشعرية جعلته يراجع موقفه هذا، وسيقول في رسالة ليوسف الخال، من بغداد، بتاريخ 4 مارس، 1958»... الشعر - ككل الفنون الرفيعة في عصرنا هذا - ليس مقصودا به أن يكون للجميع، ولا أن يكون أداة سياسية. وهو ليس فلما سينمائيا ولا مقالة في جريدة..»[65]ثم اذا تقدمنا في الزمن سنجد السياب يقلع في نهاية المطاف عن «الالتزام»، يقول في رسالة أخرى ليوسف الخال بتاريخ 1961/4/4»... سنلتقي في بيروت ثم في روما عن قريب ان شاء الله. ستجتاحني - كما يبدو - موجة دافقة من الشعر عن قريب. ابتدأ رذاذها يغمرني منذ الآن. البصرة تفتح شاعريتي. لكن المشاغل اللعينة تغلق كثيرا من أبوابها.

أصابتني تجاه «الالتزام» ردة كالتي أصابتك حين كتبت «قصائد في الاربعين» المهم «هو الشعر، ليس أن تكون واعظا...»[66].

وسيلخص السياب كل هذه المواقف حين سئل «مما تجاهر به دائما هو أنك كنت شيوعيا ثم انتقضت على

الشيوعيين. وفي مرحلة ما كنت وجوديا يغلب على شعرك القلق مثلا. بعدها أصبحت شاعر المعذبين في الارض، شاعر الفقراء من فلاحين ومزارعين وعمال... هل هذه المراحل صحيحة في تطور حياتك وشعرك؟ وهل هذا التطور هو غير التقلب؟» وكان جواب السياب على هذه الاسئلة».. أما أنني كنت شيوعيا فذلك ما لا أكره وما يسهل عليّ تعليله. إن من يقرأ مثلا كتابات فردريك انجلس، وخاصة تلك الصفحات الحارة التي كتبها عن العهد الذي سيتحرر فيه الانسان و«ينبذ وراءه الفاقة ظهريا» لا يسعه الا ان يؤمن بالفلسفة التي تهدف الى كل هذه الاشياء الخيرة. وحين يجد هذا الانسان ان التطبيق العملي لتلك الفلسفة «الخيرة» هو خلق للجحيم على الأرض، هو مسخ للانسان وقيمه، هو إنكار للاديان التي رفعت من قيمة الانسان حين جعلت خالق هذا الكون الهائل يهتم بالفرد، كل فرد، فيرصد حركاته وكلماته ويوجه خطاه ويعطيه الرزق والعافية، انها بذلك تعطي الانسان قيمة كبيرة لأنها تجعل منه محورا للكون. أما تحويله الى مجرد رقم في «كولخوز» أو منظمة «كوموسول» وتقدير قيمته بمقدار عدد الامتار التي يحرثها أو القنابل التي يصنعها للدولة فذلك تحقير له وإهانة وحط لقدره».. «ويضيف السياب: «.. ثم إن الانسان لا يستطيع أن يحيا دون شيء يؤمن به. بعد أن كفرت بالشيوعية عانيت فترة ضياع كنت أبحث خلالها عن قيمة جديدة أومن بها. هذا ما يفسر ما دعوته بالفترة الوجودية من حياتي. ثم أدركت بعد ذلك ان القرية العربية تؤمن بنفس الاشياء التي زعم فلاسفة الشيوعية أنهم يؤمنون بها، وتحققها دون ان تسلب الفرد، كتعويض عن ذلك انسانيته وفرديته وإلاهه. هذا ما يفسر عطفي على المعذبين في الارض، لأن العالم العربي يزخر بهم الى يومنا هذا....»[67] ومهما كانت هذه التراجعات من لدن السياب نفسه فانه يظل بتوجهه الملتزم من رواد الشعر الحديث الذي التحمت الكلمة عنده بتطلعات الشعر العراقي الى غد أفضل وكذلك الشعوب العربية بل كل الشعوب المضطهدة في العالم.

الهوامش

(1) سنعتمد الطبعة الثانية، 1965.

(2) المرجع السابق ص ص 261 ـ 262.

(3) المرجع السابق ص ص 262 ـ 263 ـ 266 ـ 267.

(4) في كتابه «الشعر العربي المعاصر» وفي مجلة «الالتزام والثورية»، طبعة ثانية، 1972.

(5) المرجع السابق ص 399، وظهر هذا الموقف كذلك في «الآداب»، عدد مارس، 1966، [ص 7 ع 2].

(6) المرجع السابق.

(7) المرجع السابق ص 401 ومجلة الآداب، مارس، 1966.

(.) المرجع السابق ص 405.

(9) المرجع السابق ص 407.

(10) الآداب، عدد مارس، 1966 ص 198.

(11) نشرت بمجلة «الفكر» [تونس]. عدد ديسمبر 1961.

(12) المرجع السابق ص 76.

(13) المرجع السابق ص 79.

(14) الادب العربي المعاصر: أعمال مؤتمر روما المنعقد في تشرين الاول سنة 1961، منشورات أضواء، 1962، ص 248 الى ص 249.

(15) الالتزام واللاالتزام... ص 81.

(16) حسن توفيق، شعر بدر شاكر السياب، ط 1979، ص 72.

(17) من تاريخ هذا الحزب: انعقاد مؤتمره الاول سريا عام 1945 بقيادة «فهد» وأصدر بيانا عرف «بالبيان القومي» وأسس له لجنة مركزية، ثم أصدر جريدة سرية «القاعدة»، وقبل فهد بعد تردد انضمام بعض اليهود الى حزبه، وامتنعت «حكومة توفيق السويدي» عن منح الشيوعيين التأشيرة القانونية، فكان أن طلب «فهد» من رفاقه الانضمام الى «حزب التحرر الوطني» العراقي الذي كان يقوده «حسين محمد الشبيبي» مع المحافظة على تنظيمهم السري. وفي عهد حكومة «صالح جبر» لوحق الشيوعيون وصدرت أحكام بالاعدام على فهد وبعض القياديين الآخرين تغيرت بعد ذلك الى السجن المؤبد. ومع حكومة «الباجهجي» حكم بالاعدام على أربعة قياديين وهم: يوسف سلمان ويهودا صديق وزكي بسيم، بجانب حسين محمد الشبيبي. وتولى «ساسون دلال» شؤون الحزب الى أن أعدم بدوره في جويلية 1949

(19) نعتمد ديوان «أنشودة المطر» ط دار مكتبة الحياة، بيروت [دون تاريخ]، في 242.

(20) عيسى بلاّطة: بدر شاكر السياب: حياته وشعره . ط دار النهار للنشر، بيروت، 1971، ص ص 79 ـ 80.

(21) أنظر ديوان «أنشودة المطر» ص 111 ـ 112.

(22) عيسى بلاطة... ص 94.

(23) شعر بدر شاكر السياب، ص 37.

(24) المرجع السابق.

(25) حسن توفيق، شعر بدر شاكر السياب ص 37 وما بعدها..

(26) كاركنا كوس: ثورة العراق، ترجمة خيري حماد، ص 113. وحسن توفيق: شعر... السياب: ص 99.

(27) حسن توفيق: شعر بدر.... ص 102 وما بعدها...

(28) يوسف سامي اليوسف: الشعر العربي المعاصر، ط دمشق، 1980 فصل: السياب وتجربة الموت.

(29) تعريب: علي عشري زايد:

عن بناء القصيدة الحديثة، ط 1981، ص 110 ـ 0.

(30) محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 40.

(31) علي زايد: عن بناء القصيدة الحديثة، ص 112.

(32) ريتا عوض: الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ط 1978 ص 93.

(33) صبحي البستاني: مسألة اللاوعي في الصورة الشعرية، الفكر العربي، عدد 23 كانون الاول (1982) كانون الثاني (1983) ص 102.

(34) المرجع السابق ص 103.

(35) المرجع السابق ص 103.

(36) حسن توفيق: شعربدر شاكر السياب ص ؟

(37) مجلة «شعر»، عدد 3، 1957، ص 112.

(38) جريدة «صوت الجماهير» [العراق] ، عدد 26، أكتوبر، 1963.

(39) د. محسن اطيمش: دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، ط ـ، 1986، ص ص 135 ـ 136.

(40) المرجع السابق، ص: 137.

(41) أحمد عتيان: فصول، م ظ، عدد 4، 1983.

(42) ريتا عوض: الموت والانبعاث، ص 47.

(43) د. محسن اطيمش: دير املاك... ط 2، 1986، ص 152.

(44) ريتا عوض: الموت والانبعاث... ص 91.

(45) عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ط 1981، ص 66.

(46) المرجع السابق ص : 64.

(47) حسن توفيق: شعر بدر شاكر السياب.... ص 288.

(48) الباقلاني: إعجاز القرآن، ص 59.

(49) حسن توفيق، شعر بدر.... ص 291.

(50) الآداب، أبريل (نيسان) 1956 باب «قرأت العدد الماضي»... / ... ص 63 وحسن توفيق: شعر بدر... ص 299.

(51) حسن توفيق: شعر بدر.... ص 302.

(52) مسألة اللاوعي في الصورة الشعرية، صبحي البستاني، الفكر العربي المعاصر، العدد 23 (كانون الاول) 1982 ـ (كانون الثاني) 1983 ص 97.

(53) جدلية الخفاء والتجلي، ط 1981، ص 22.

(54)

(55) بنية اللغة الشعرية، المعرفة، ص 18، عدد 210، 1979، ص 166.

(56) ايليا الحاوي: الآداب، عدد 2، س 8، فبراير، 1960، ص 53.

(57) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 49.

(58) محمد الجزائري: ويكون التجاوز... ص 263.

(59) المرجع السابق ص 264.

(60) المرجع السابق ض 265.

(61) أنظر في ذلك تحليلا لابراهيم السامرائي: لغة الشعر بين جيلين، ط 2، ط المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص 220 وما بعدها.

(62) كمال خيربك: الجملة الشعرية، الكرمل، عدد 3، 1981 ص ص 120 ـ 121.

(63) من رسالة الى الاستاذ عبد الكريم الناعم، البصرة 9 نيسان 1961، انظر رسائل السياب، جمع وتقديم: ماجد السامرائي، ط دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1975، ص : 110.

(64) رسائل السياب، ص ص 63 ـ 64.

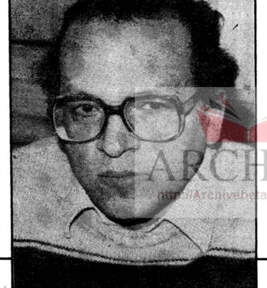
(65) رسائل السياب، ص: 80.

(66) الرسائل، ص: 106.

(67) «مجلة باريس»، عدد 66، ماي 1963، س 7، ص: 11.

حوار مع الروائي جمال الغيطاني





حاوره: بورادي عجينة وأحمد الحذيري

تمهيـد :

جمـال الغيطـاني مثقف تقدمي وروائيّ وقصّاص وصحفيّ عربّي مصريّ، ولـد سنة 1945، وهـو من جيـل كتّاب السّتينـات وينتمي الى تيّار «الـواقـعيّة الجديد» الذي يعتبر امتدادا لجيل الخمسينات.

تفاعل هـذا المثقّف الاشتراكي مـع أحـداث خطيرة عرفها المصريون بصفة خاصّة والعرب بصفة عامة بدءا من نكسة عـام 1967 وانتهـاء الى ريـاح التّغيير التي هبّت على الأنظمة الاشتراكيـة في العالم عـام 1989.

وقد صوّر الغيطـاني بعض تلك الاحـداث صحفيـا في جريدة أخبار اليوم بالقاهرة ـ حيث التقينا به في مكتبه مشرفا على صفحة الادب، وذلك صبيحة يوم السبت 30 ديسمبر 1989 ـ وكاتبا قصصيا وروائيـا في عـدد من الـروايـات يتجاوز الخمسة ومن المجمـوعـات القصصية يقارب هذا العدد، كما عرفناه مثقّفا ملتزمـا بـالـدفـاع عن المبـادىء التي آمن بهـا، ممّا سبّب لـه الاعتقال والسجن في عهد عبد الناصر والاقصـاء عن العمل في عهد أنور السادات.

كان اللّقاء مـع جمـال الغيطـاني في مكتبـه بجريـدة

الاخبار، وكان الحوار معه سألناه عن دور المثقف وعن مواقفه من الفن والادب والرواية والسياسية والتراث والمعاصرة وعن موقع كتاباته في مسيرة الرواية العربية الحديثة. فكانت أجوبته عميقة واضحة متميزة؛ وبقدر ما بيّنت لنا الانسجام التام بين اقواله وكتاباته وضّحت لنا وعيه بما يفعل وتشبّثه بمبادىء الاشتراكية في جوهرها.

ونقدّم فيما يلي نتيجة حوار أدبي وفكري دام قرابة ساعة من الزمن مع وجه روائيّ صاعد، كثر اهتمام القرّاء والنّقاد به في العشرية الاخيرة، وأخذت كتاباته تترجم الى لغات أجنبية عديدة.

● **ما هي أهمّ الاحداث الشخصية والجماعية التي عشتها،وتفاعلت معها ووظفتها في أعمالك القصصيّة والرّوائيّة ؟**

ـ الحياة الشخصية والاحداث التي مرت بالكاتب هي في نظري طبعا المادة الاساسية لأعماله، ومن هنا، عندما اقلب الآن السنوات التي مضت من حياتي والتي يبلغ عددها أربعة وأربعين عاما وأعيد فيها النّظر، يمكنني القول ـ وأنا أقف الآن عند هذه المرحلة ـ أنّني أكتشف ما لم أكتشفه في آنيّته أو وقت حدوثه.

لقد نشأت في أسرة بسيطة، ريفيّة الجذور، حيث أنّني ولدت في قرية «جهينة»، وهي تضم قبيلة عربية مشهورة في أعالي الصعيد، ثمّ انتقلت وأنا في السادسة من العمر الى القاهرة، حيث عشت مع أسرتي في القاهرة القديمة، وأظنّ أنّ النّشأة في هذه المنطقة لعبت دورا كبيرا في حياتي.

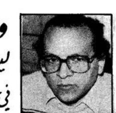
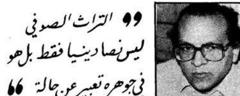
لم يكن في الأسرة أيّ شخص له علاقة بالأدب، بالعكس، كان والدي رجلا بسيطا عاملا في إحدى الوزارات، وكان قد وضع لحياته هدفا هو أن يُنَشِّئَنَا تَنْشِئَةً علمية وأن نتخرج ـ أنا وإخواني ـ من الجامعة، حتى يجنّبنا ما كان عاشه هو من صعوبات في الحياة.

وبعد حصولي على الشهادة الاعدادية، وجدت أنّ الشوط طويل، وأنه من الأفضل أن أختصر المسافة، حتى يمكنني ان اساعد الاسرة، فاخترت ان التحق بالمدرسة الثانوية الفنية، لكي أدرس دراسة مدتها ثلاث سنوات وأتخرّج وأعمل بسرعة، ثمّ أكمل بعد ذلك مراحل التعليم. . . وهكذا التحقت بمدرسة الفنون والصّنائع عام 1959، ودرست فيها لمدة ثلاث سنوات فنّ تصميم السّجّاد. وبدون أن أدري أو بدون أن أعي وقتئذ، كان لذلك الفنّ تأثيره العميق في شخصي وفي حياتي، لأنّ له بشكل او بآخر علاقة بالفنّ التشكيلي.

صحيح أنّني كنت أثناء الدراسة متخصصا في تصميم السّجاد الايراني الشرقي القديم ورسمه، وأنني اشتغلت مدّة ستّ سنوات رساما اثر تخرجي عام 1962. . . ولكن هذه المهنة تركت بصماتها في أعمالي الأدبية ، حيث تعلمت منها الصّبر الشديد جداً، ولك أن تتخيّل ذلك، اذا علمت ان بعض اللوحات التي كنت أصمّمها كان إعدادها يستغرق ستّة شهور.

● **نلاحظ هنا أن من النّقاد من يعتبر الأدب نوعا من النسيج. فهل توجد علاقة بين فنّ السّجاد والأدب؟**

ـ هناك علاقة بينهما هي علاقة التشكيل والنمنمة او الدقة : ففي تصميم السّجاد ، كل عقدة تعقد في النسيج على النول يقابلها مربّع في لوحة الرّسم، وكان السنتمبر الواحد يحتوي أحيانا على ٦٤ مربعا، فانتقلت هذه النمنمة بدون ان اعي الى الأسلوب أيضا. ثم إنني الآن ـ وبعد مضي تلك السنوات الطويلة، وبعد ان هجرت تصميم السجاد في عام 1968 ـ أشعر، وأنا أكتب، بنفس الشعور الذي كنت اشعر به وأنا أرسم قبل ذلك. وإن دراسة السجاد تنتمي أيضا الى دراسة فنّ يمتّ بصلة الى

الماضي وخاصّة السّجاد اليدوي. وكان ذلك إحدى القنوات التي وثقت علاقتي بالتراث القديم.

وقد عرّفتني نشأتي في الحيّ القديم أيضا على المكتبات القديمة، التي سعيت لكي انهل منها ثقافتي الأولى، لأنّه، كما ذكرت، لم يكن في أسرتي أحد له اهتمام بالأدب، ولذلك ولأسباب غامضة جدا اتجهت الى القراءة منذ سنّ مبكرة، ولا أدري لماذا ثم إنني اذكر انني في عام 1961 كنت أجلسُ أمام الأديب الكبير نجيب محفوظ في «كازينُو الأُوبرا» صباح يوم الجمعة، وكنا بمفردنا، وفجأة سألني سؤالا ما زال يتردّد في ذهني حتى الآن «يا جمال إنتَ بِتِكْتِبْ لِيهْ؟... إيه اللي يخلّيك عايزْ تِكْتِبْ ؟». وشعرت أنه لم يكن يسألني بقدر ما كان يسأل نفسه، في ذلك الوقت وأظن أنّه لا يملك حتى الآن الإجابة على هذا السؤال، ولا أنا ولكن أستطيع القول إنّ الكتابة نوع من الغريزة، مثل غريزة حبّ البقاء، وغريزة الأكل، وغريزة الجنس.

ـ كانت نشأتي في الحيّ القديم ـ كما ذكرتُ ـ أقرب السّبل للتعرّف على مكتبات الأزهر، وعرفت فيها نوعين متناقضين من الكتب: عرفت الأدب العالميّ المترجم الذي كان يبيعه باعة الكتب المستعملة للتسلية، وكتب التراث القديم التي كانوا يوفرونها لطلبة الأزهر الفقراء. فكنت أقرأ كلّ ما تقع عليه يديّ، إلى درجة أنه كان يقع بين يديّ أحيانا كتاب منزوع الغلاف والصفحات الأخيرة فأقرأه. كانت

تلك سنوات نهمة جدا، من هنا أيضا تشكلت، أي أصبحت لي عين على التراث العربي وعين على التراث العالمي المعاصر والانساني. وبعد ذلك بدأت قراءتي تتخذ شكلا معينا ومنهجا أوضح: فمثلا وفي سن مبكرة جدا ـ قد تكون التاسعة من العمر ـ تعرفت على أرسين لوبين وروايات أرسين لوبين. وقد قرأتها كما يقرأها كل من اهتدى الى القراءة في سن مبكرة. ولأنني ولدت في أسرة فقيرة وعشت في أسرة فقيرة، فقد كنت أحلم آنذاك أن أسرق من الأغنياء وأعطي للفقراء، وكان هذا اول طريقي للاشتراكية. وفيما تلا ذلك من السنوات عرفت الفكر الاشتراكي قبل أن أقرأ الفلسفات المثالية. فتربيتي وتكويني الفكري كانا أساسا قبل السادسة عشرة من العمر، من هذه المنابع.

● والعمل في الصّحافة ؟

ـ بعد صدور كتابي الأول «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» سنة 1968 عرض عَلَيّ الأستاذ محمود أمين العالم أن أعمل معه في جريدة «أخبار اليوم». وهكذا انتقلت إلى الصحافة؛ وفي ذلك الوقت كان جرح عام 1967 ما زال طريا ينزف، وكان بالنسبة إليّ على المستوى الشخصي كارثة ومصيبة، كما كان بالنسبة الى ابناء جيلي.

● في المكتب أو على خطّ المواجهة ؟

ـ لم أكن قد انتقلت بعد الى خط المواجهة. أنا مُعْفَى من الخدمة العسكرية لأسباب صحّية، ولكنني عندما عملت في الصحافة طلبت أن أزور الجبهة، فزرتها، وأعددت تحقيقا لَاقَى استحسان إدارة الجريدة وقتئذ. وشعرت أنّ تواجدي على الخطّ الأمامي كان يحدث لي نوعا من التوازن النّفسي. وهكذا بدأت عملي مراسلا حربيا، حتّى تقاعدت عام 1979. لقد

عشت حرب الاستنزاف كلّها وحرب أكتوبر عام 1973. ولكنني عندما رأيت أنّ الرّياح تتّجه الى حيث لا أريد ولا أشتهي اخترت التقاعد. فأنا لم أكن محترفا.

● **تعني معاهدات السلام مع إسرائيل ؟**

ـ نعم، سياسات السّادات بعد عام 1973... اذ بحكم تخصّص الصحافيين الحربيين كان من المفروض على أوّل فئة من الصحافيين المصريين ان يحتكوا بالاسرائيليين في مفاوضات الكيلومتر 101. وفي تلك الفترة بدأت أكتبُ عن الشهداء وعن معارك الحرب كتاريخ. وبعد ذلك أمضيت حوالي ثماني سنوات من عام 1976 حتّى عام 1984 تقريبا بدون عمل في «أخبار اليوم»... يعني أنّني كنت أقبض راتبي ولكنّني كنت مجمّدا. لأنه في فترة سادات في عهد السادات كانت توجد قائمة أسماء غير مرغوب التعامل معها. وكلهم من ألمع كتاب مصر الآن. كان ممنوعا ذكر أسمائهم في الصحف، كانت اسماؤنا ممنوعة من النشر، عَنْها أولها، في الصحيفة التي أشرف عليها الآن وهي صفحة أخبار الأدب.

● **غريب هذا الأمر !**

ـ صحيح.

○ **ووفاة عبد الناصر. كيف تفاعلت مع هذا الحدث ؟**

ـ في عام 1970... أنا كما ذكرت اعتنقت الفكر الاشتراكي في سنّ مبكّرة جدّا. وقد اعتُقلت في عهد عبد الناصر. وسُجنت ستة شهور في عام 1966. ولكنّ خلافي مع عبد الناصر ـ اذا جاز التّعبير ـ كان خلافا على التفاصيل وليس على المبادىء. أي أنه كان يطبّق نوعا من الاشتراكية، ونحن كاشتراكيين علميين كنا نرى انه من المفيد أن نمضي في خطوات أوسع الى الاشتراكية الحقيقية. ذلك هو الخلاف الذي كان. ولكن لم يكن هناك خلاف على الاطلاق على زعامة عبد الناصر وعلى وطنيته وعلى دوره التاريخي وعلى انحيازه الى الفقراء. وأنا واحد من الناس لم يكن ممكنا ان تتاح لي فرصة التعليم لولا ثورة يوليو سنة 1952 التي فجّرها عبد الناصر. ومات عبد الناصر عام 1970. وانّني أريد أن أقول إن العلاقة بين الشعب المصري وبين الرئيس او الزعيم او القائد علاقة مختلفة، يصبح فيها نوع من البعد الأبويّ أو الاسطوريّ. ولا يمكن أن نتجاهل مرَاسًا طويلا منحدرا إلينا من العصر الفرعونيّ. كان عبد الناصر زعيما. وقد لعب الشخص دورا مهما جدا في ذلك. ثمّ جاء السّادات فانتكس كل شيء. وكانت انحيازاته منذ البداية انحيازات للغرب وضدّ مصلحة الفقراء، وطبّق ذلك في سياساته بعد ذلك وقد اتضحت اكثر بعد عام 1973.

أيّام عبد الناصر التي لم تكن تعجبنا وقتئذ، أو لم نكن راضين عنها، بدت لنا كحلم. ومن هنا تغيّرت العلاقة بعد وفاة عبد الناصر يعني أنّك تستطيع أن تعتبر أن علاقتي الحقيقية بعبد الناصر كانت بعد وفاته لما رأيته من خليفته في الحكم.

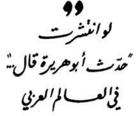
كلّ هذه العناصر لعبت دورا في توجّهاتي وكتاباتي.

● **ما هي حسب رأيك وظيفة الفنّ عامة، ووظيفة العمل الرّوائي بصّفة خاصّة ؟**

ـ أنا واحد من الناس أر ى أنّ الأدب ليس ترفا. فأنا لا أكتب رواية لكي توضع كمزهرية جميلة. وبصفة عامة انا أعتقد أنّ الفنّ هو أولا تعبير عن جوهر الواقع. وخاصة الأدب، قد يكون المؤرّخ هو الذي يعبرّ عن جوهر الواقع... عن العلاقات الخفية التي لا ترى، وعماّ يحمله من جدور. ومن هنا أنا أعتبر أن الأدب الحقيقي والانساني هو الذي ينحاز الى







منذ الأربعينات لتغير وجه الرواية العربية

قضايا الانسان، واذا قلت قضايا الانسان فهي قضايا الأغلبيّة، وهي بالتالي قضايا المسحوقين والفقراء. وأنا لا أتصوّر أنّ أديبا موهوبا أو عظيما يمكن أن يكون في موقع مضادّ للانسانيّة أو مضادّ للتّقدم.

والأمر الثاني . ـ وهذا مفهوم اكتمل عندي في السنوات الاخيرة ـ إنّه توجد قوّة في الحياة تطويها باستمرار ولا يمكن مقاومتها على الاطلاق، وهي قوّة الزمن (أو ما يسمّى الدّهر أو غير ذلك من الأسماء) هذه القوة التي تؤدي بالانسان الى حالة العدم لا يوجد نشاط انساني يقاومها الا الفن والادب. يعني أنه حتى على المستوى العملي لولا اللّوحات، التي تركها لنا الفراعنة مثلا او البابليون او الآشوريون او الهنود الحمر في حضارة الازتيك او المايا، لما كنّا نستطيع أن نعرف أيّ شيء عن تفاصيل الحياة في تلك الحقب البعيدة. ولولاها لأصبحت نسيا مَنْسِيا. لكنّها سُجّلت في اللّوحات والكتب التي أُلّفت وقتئذ. . . الخ. . .

● **والمتحف المصري دليل على ذلك إذن ؟**

ـ المتحف المصري، والمساجد، والآثار وكلّ هذه الأشياء الأخرى أيضا. . . وتصبح وظيفة الأدب اذن ـ في تصوري ـ التقاط جوهر الواقع وحفظه كنوع من مقاومة الفناء ومقاومة العدم. وهذا أيضا بعد الانساني. هذا في رأيي والرواية هنا هي سيدة الفنون في تصوري لأن الرواية يمكن ان تصبح في شطر منها قصيدة، ويمكن أن تصبح قصة قصيرة ويمكن ان تصبح نغما موسيقيا، وهي معمار في الاساس، وتشكيل أيضا. . . يعني أنني أعتبر ان الرواية هي فن كل الفنون.

وأنا أعتقد، أنني شخصيا، ولدت روائيا: أي عندما أكتب القصة القصيرة أكتبها بين عملين كبيرين. وأنا أؤمن بالكتابة باستمرار، لكن نشاطي الحقيقي هو كروائي، فالرواية هي أكمل شكل فني انساني وجد حتى الآن للتعبير عن جوهر الواقع ولمقاومة العدم أيضا.

● **من هم أهمّ الأدباء والمفكرين الذين استفدت من كتاباتهم ؟**

ـ **الآن ، وبعد سنوات طويلة من القراءة، أنا أعتبر القراءة مثل بنزين السيارة. لقد قرأت كثيرا جدا، وأنا لا أتوقف عن القراءة حتى وأنا أكتب،** ولكن القراءة مرّت عندي بمراحل مختلفة : كانت تلقائية في البداية ثم ممنهجة وهي الآن ممنهجة أكثر. ولي خطّة قراءة قد تحتاج الى 100 سنة.

● **مائة سنة كاملة ؟**

ـ نعم . وأستطيع أن أذكر لك أسماء تأثّرت بها جدا : دستويوفسكي وهرمن مللّر، وإيفو اندرتشر. وهذا الكاتب يوغسلافي ترجمت له ثلاث روايات الى اللغة العربية :

«جسر على نهر درنا» و«وقائع مدينة ترافن» ورواية صغيرة اسمها «الآنسة» وصدرت في السنوات الاخيرة. وقد حاز هذا الروائي على جائزة نوبل سنة 1961 . وأنا أعتبره من أقرب الرّوائيّين الى نفسي، لأنّه يتعامل مع التاريخ ومع الواقع في وقت واحد. ووليام فولكنار وهمنقواي ومرسال بروست وهناك

طبعا أسماء أخرى قرأت لها في فترة مبكّرة وقرأناها كلّها ولكنني تجاوزتها الآن.

● **تقصد كتاب الرّواية الواقعية الكلاسيكية؟**

ـ نعم بلزاك وألكسندر دوماس وغيرهما.

● **وهل كان لهم تأثير قويّ في قراءاتك؟**

ـ لا، ليس تأثيرا كبيرا... دستويوفسكي هو الأساس. وانني كنت قد تعرفت على دستويوفسكي وقوركسي وتشيكوف من خلال مطبوعات دار اليقظة العربية التي كانت تصدر في دمشق اولى الترجمات الكاملة. فالحرب والسلم لتولستوي مثلا كنت قرأتها بالعربية في أربعة مجلدات في الخمسينات وقرأت لدستويوفسكي «الاخوة كارامازوف» و«الجريمة والعقاب» و«ذكريات منزل الموتى» وهذه الرواية أكاد أحفظها، قرأت هذه الكتب وعمري 13 سنة من مترجمات دار اليقظة هذه.

● **ولكن إلى أيّ حدّ يمكن ان تطلع الترجمة الاثر للقارىء الذي يريد أن يتّخذ منهجا؟ وهل تكفي أو تفي بالحاجة لاطلاعه على العمل الفني؟ فالترجمة خيانة كما هو معلوم.**

ـ هذا صحيح. ولكن ينبغي أن لا نتجاهل عدّة عوامل: منها أنّ ظروف تعليمنا في مصر لم تتح لنا فرصة إتقان لغة أجنبية. فأنا مثلا علّمت نفسي بنفسي اللغة الانجليزية على كبر. والنص الذي لا أستطيع أن أجده بالعربية أقرأه باللغة الانجليزية، خاصة في السنوات الاخيرة، بعد ضعف حركة الترجمة. وأنا أريد أن آلاحق ما ينشر في العالم. وأنا أعرف ما يجري في الأدب العالمي. ثمّ كيف تريد أن تقرأ دستويوفسكي وهو يكتب بالروسية؟ أنت قرأت له بالفرنسية وقونتار قراس يكتب بالالمانية. وأظن أنه لا أنا ولا أنت نتقن الالمانية. فنضطر عندئذالى أن نقرأه في لغة بديلة. من هنا لا مناص من قراءة الكتاب المترجم. وهي مشكلة ما زلنا نعاني منها.

● **هو إذن حلّ في غياب الحلول الاخرى. لكن الاطلاع على الاثر في لغتة الأصلية يظل أمرا أكيدا!**

ـ هذا شيء مهمّ. أنا معك. ولكن ماذا نفعل؟

● **كنت ذكرت في مقالة لك «تجربتي في الكتابة» وقد صدرت بأحد أعداد مجلة «الهلال» أنك تأثرت بالمؤرخين العرب أمثال ابن اياس والجبرتي فكيف كان تأثرك بالمؤرخين العرب؟**

ـ أنا كنت أقرأ في فرعين بدون أن أشعر أو بدون أن أقصد: الأدب العالمي الاجنبي والتراث العربي. حدّثتك عن الادب العالمي. وهناك قسم آخر مهمّ أريد إضافته هو فرانز كافكا، هذا الاديب قرأت له في الستينات. وممن تأثرت بهم طبعا نجيب محفوظ وهو الكاتب العربي الوحيد الذي قرأت له وتعاملت معه بنفس الاهتمام الذي تعاملت به مع دستويوفسكي والتراث العربي.

ولقد قرأت التراث العربي في فترة مبكّرة جدا. ومن التراث العربي قرأت حوليات المؤرخين. أنا قرأت مثلا روايات جرجي زيدان وأنا في الثانية عشرة. وكنت أقرأ بالتداعي، يعني انه كان قد كتب عن التاريخ الاسلامي لمصر، فذهبت ابحث عن مصادر هذا التاريخ، ومن هنا بدأت أقرأ لابن عبد الحكم: «فتوح مصر والمغرب» وللمقريزي: «السلوك في معرفة دول الملوك» و«خطط المقريزي» و«المقفى الكبير». وقرأت بعد ذلك لابن تغري بردي: «نجوم الزهراء في ملوك مصر والقاهرة» وعن فترة الدولة الأيوبية قرأت لابن واصل: «مفرج الكروب في أخبار بني أيوب». وهناك مؤرخون اخرون عاشوا



في نفس الفترة منهم شهاب الدين العسقلاني وله : «الظّاهر بيبرس»... والسّيرة الظاهرية من أعظم الملاحم العربية وهي تصدر الآن بالفرنسية. وقرأت لابن إياس : «بدائع الزّهور في وقائع الدهور»...

ارتبطت بابن اياس أكثر من غيره لفرادته في القص ولاسلوبه في السرد. وقد كنت أتصور أنه شيء خاصّ بما شاهده من حوادث كشاهد عيان، لكن هناك حادثة كان معاصرا لها مؤرخ آخر اسمه شهاب الدين العسقلاني وهي قتل المؤيّد الشيّخ الحمويّ ابنه بالسمّ. سردها هذا المؤرّخ في كتابه «أنباء العمر» وابن اياس أعاد روايتها في كتابه «بدائع الزهور في وقائع الدهور» ولكن عندما تقارن بين الروايتين تجد الى أيّ حد كان ابن إياس فنانا، كان يروي وكأنه روائيّ، كانت له عين دقيقة جدا، ففي بعض السطور مثلا كان يصف يوما شتويا في القاهرة، فأكاد أشمّ رائحة المطر في الطريق، وأنا أقرأ؛ بالاضافة الى أن كتابه يعتبر موسوعة في حفظ ملامح عصر كامل كان يمكن ان يفنى : ففيه الظواهر الطبيعية من صواعق وبروق وزلازل وأمطار وتغيرّ اللّباس والعادات والمآكل والمشرب والفتن والمعارك؛ وتغيرّ حتى معالم عمرانية في القاهرة ومنشآتها... والكتاب ضخم يقع في حوالي 4000 صفحة. وقد قدّر لهذا المؤرخ أن يشهد حدثا مماثلاً لما شاهدته انا. وهو هزيمة الجيش المملوكي المصري في «مرج دادق» أمام الجيش العثماني، وتحوّل مصر من سلطنة ـ تحمل بحرين : الاحمر والابيض، والحرمين : القدس ومكة ـ الى ولاية صغيرة تابعة لاسطنبول. كان هذا حدثا مهولا جدا ما زلنا نعيش آثاره حتى الآن، حصل في القرن السادس عشر الا انه القى بظلاله على الحياة المصرية. وما زالت آثاره حتى الآن موجودة... هو حدث شاهده ابن اياس، وقد عشت حدثا مماثلا له عندما هزم الجيش المصري في سنة 1967. وفوجئت أنّ نفس مشاعري كان شعر بها اياس : من مرارة وإحساس بالهزيمة، إلخ... حتى أنه أنشأ في رثاء مصر قصيدة في حوالي 500 بيت مطلعها :

عمت مصيبته كل الورى
نوحوا على مصر لأمر قد جرى

ويرثى بعد ذلك العصر المملوكي الذي هو عصر السلطنة، أعني كانت مصر دولة مستقلة. فتعايشت مع هذا الحدث و توصلت من تشابه هذين الظرفين الى ما أسميه وحدة التجربة الانسانية. والبعض يختلف معي في ذلك. ولكن هل تتصور أن آلام أم فقدت ابنها مثلا منذ أربعة آلاف عام تختلف عن آلام أمّ تفقده الآن ؟

أنا أتخيّل أنّ هناك تشابها في المشاعر الانسانية. وهذا ما يوحّد بين عصر وآخر، يعني أن ضربة العصا مثلا أثناء التعذيب التي كانت تنزلُ على جسد في العصر المملوكي تؤلم بنفس القدر الذي تؤلم به الآن، وربما كان ذلك في خلفيتي عندما كتبت رواية «الزّيني بركات». نعم في اطار من القرن السادس عشر، ولكن المضمون هو من العصر الحالي والمستقبل. والرواية تدين القهر خارج الزمن، أي دون أن يكون محددا بفترة قديمة أو معاصرة.

كانت قراءتي هذه المصادر التراثية، سواء كانت حوليات التاريخ او الملاحم الشعبية مثل «الظاهر بيبرس» و«سيف بن ذي يزن» و«الزّير سالم» وكتب التراث العربية الاخرى المشهورة مثل «البخلاء» و«الحيوان» و«الاشارات الالهية» لأبي حيّان التّوحيدي... وأعتبره هنا بين قوسين أعظم ناثر عربي في «الاشارات الالهية» وفي «المقابسات»... وابن سينا في نثره وفي العديد من الكُتب الاخرى...

وهناك طبعا الشعر العربي القديم، والتراث الصوفي، الذي لم يدرس حتى الآن كأدب، وانما كان يدرس كنصوص عينية. لكنّ التراث الصوفي في تقديري هو في جوهره تعبير عن حالة، وهو الفرع الوحيد من التراث الذي نجا من البلاغية، أو من الاسلوب البلاغي الرسمي. لأنّ الصوفي كان يشعر بحالة نفسية معيّنة فير يد التعبير عنها فيترجمها الى اللغة، فيحطم كل القواعد التي تقيّد اللغة من سجع وجناس الخ...

ارجع الى التراث الصوفي وأقرأ مثلا النفري او الحلاّج أو ابن عربي أو عبد الكريم الجيلي ستجد ما ذكرته. كما انك تجد في المغرب تراثا صوفيا خطيرا. وأذكر هنا أنني اطلعت على كتاب طبع اخيرا في المغرب اسمه «التشوف في اهل التصوف» وهو يحتوي على تراجم للمتصوّفين المغاربة. يعدّ هذا الكتاب من التراث الخطير. ثم انني ألاحظ أيضا انه قد اختلط في المغرب التراث الافريقي بالتراث العربي. وكثيرا من الأدباء العرب مبهورون بالعجائبية الموجودة في روايات أمريكا اللاتينية، لو قرأوا التراث الصوفي العربي لوجدوا فيه عجائبية وخرقا للعادة والمألوف لم يكونوا يتصوّرونه.

● أعتبر الرّجوع الى التراث وسيلة فنية لتصوير الواقع المعقد المعاصر فكيف تفاعلت مع الاحداث التاريخية والاساطير وكيف وظّفت هذا التراث في كتاباتك ؟

ـ كان وصولي بشكل تلقائي الى التراث. معنى ذلك انني لما بدأت الكتابة كان يحركني أمران : أولا كنت أريد أن أكتب شيئا لم أقرأ مثله ـ وبصراحة انا أعتبر أن الرّوائي المبدع الذي لا يضيف جديدا الى التراث الانساني كله لم يفعل شيئا ـ وفي نفس الوقت كنت أشعر أن الأساليب التي نشأنا ونمونا عليها سواء كانت نماذج الأدب الغربي او المقاييس النقدية المستقرة في الواقع الادبي وقتئذ لا توفر لي مساحة الحرية والراحة التي أشعر بها عند الكتابة. فلمّا اطلعت على المصادر التراثية، وجدت فيها أسلوبا وطر يقة في السرد توفران لي مساحة أكثر تركيزا. فهذه الاساليب السردية الموجودة في التراث أتاحت لي قدرا من الحرية. يعني أن اختيارها لم يكن نوعا من الموضة او الجري وراء التفرّد وانما هو اختيار نابع من حاجة داخلية ملحّة.

وأنا أعتقد أنّ هذا الاختيار نتيجة الرّغبة في أن أعمل نوعا من التّأصيل. فأنا أؤمن أنّ في التراث العربي جذورا قويّة جدا للفن الروائي، الا أن الصلة بها انقطعت نتيجة التوجه الكامل نحو الغرب.

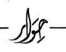
● أشير في هذا السياق من الحديث الى أن الكاتب الروائي التونسي محمود المسعدي كان قد اتبع نفس هذا الاتجاه.

ـ نعم : وأنا أعتبر تجربة المسعدي من أهمّ التجارب في هذا المجال وان كنت لم أطّلع عليها الا مبكرا. يعني أن «الزيني بركات» نشرت سنة 1971 و«حدّث أبو هريرة قال...» التي أعتبرها أهمّ محاولاته اكتمالا في هذا المجال نشرت سنة 1973 وان كان قد قيل أنها نشرت منذ الاربعينات.

● هي فعلا منشورة في المجلات التونسية منذ ذلك الزمن... في «المباحث» مثلا هذه حقيقة ثابتة !

ـ للأسف أنا لم أطّلع عليها ككتاب الا لما ذهبت الى تونس.

● ونُذكرُ هنا بالحواجز التي تفصل بين بلدان العالم العربي...



ـ ولو انتشرت هذه الرواية في العالم العربي منذ الاربعينات انا أظن أن وجه الرواية العربية كان تغير تماما الآن. وهناك أيضا محاولة أميل حبيبي «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل»، وهناك شاب في تونس اسمه صلاحْ بوجاه، أنا قرأت رواياته وأشير دائما إليها لان فيها استخداما للمتن والحاشية.

● **وفي تونس أيضا كاتب آخر هو فرج الحوار وله روايتان: «النّفير والقيامة» و«الموت والجرذ والبحر»، وقد نشرتا في سلسلة «عيون المعاصرة» التي يشرف عليها الأستاذ الناقد توفيق بكار.**

ـ هذا كاتب لم أقرأ له، وأظن أنه من نفس الاتجاه. وهناك شاب آخر أيضا في المغرب أتيحت لي فرصة الاطلاع على رواية له واسمه محمد الشرقي (ويكتب بكاف فارسية). وعنوانها «العشاء السفلي» وقد أصدرتها دار توبقال المغربية.

إذن هناك الآن اتّجاه في العالم العربي، ولا يوجد كاتب يشبه الآخر، يعني أنّ تجربة صلاح بوجاه ليست امتدادا لتجربة المسعدي، فأنا في ر أيي أنها تحفر اللغة وتبدأ من بداية اخرى. وهنا الآن في مصر توجد محاولات من الجيل الذي جاء بعدنا، يبدأون من بدايات مختلفة، وهذا معناه إذن غنى التراث وليس مغازلة الاتجاه الاسلامي، وهذا معناه أيضا البحث عن الأصالة والتأصيل؛ وان جوهر هذا الاتجاه تقدمي، لأن الاتجاه الاسلامي الذي قد تتهم هذه التجربة بمغازلته يرفض الادب شكلا وموضوعا، ويرفض الابداع على اطلاقه.

وأنا شخصيا أخوض معركة عنيفة جدا من خلال صفحة أخبار الادب، متصديا الى هذه الاتجاهات الضارة الموجودة في المجتمع المصري والتي تتسبب في مصادرة رواية عظيمة مثل رواية «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ؛ وقد حدثت معارك حقيقية في هذا المجتمع. واذا أتيحت لك الفرصة يمكنك ان تراجع صفحات اخبار الادب فستجد صدى لذلك. وعندما هوجم كتاب «الف ليلة وليلة» مثلا نحن الذين تبنينا الدفاع عنه. وكذلك عندما صودرت رواية «من قتل مورلو» لمرجيس يوسف؟ ذكر فيها بعض العبارات الجنسية. قلت لهم صادروا القرآن الكريم نفسه ففيه تذكر الاشياء باسمائها مثل «وغَلّقَتِ الأبواب وقالت هَيْتَ لك» و«مريم» التي احصنت فرجها «طيب أعطوني حرية الجاحظ. اذا كنتم تريدون العودة الى السلفية فنأخذ الموضوع بأكمله. أنا أريد الحرية التي كتب بها الجاحظ «رسالة القيان والغلمان» لا غير.

● **والأحاديث النبوية نفسها زاخرة بهذه الاسماء.**

ـ نفس الشيء... يا سيّدي يوجد في كتاب «إحياء علوم الدين» للغزالي كتاب كامل اسمه «كتاب النكاح» تذكر فيه أدقّ التفاصيل التي تتعلق بالرجل والمرأة... والامثلة على ذلك عديدة جدا في التراث العربي والشعر العربي. إذن العودة او محاولة الاتصال بالاساليب القديمة ليست سلفية. ولكنها محاولة تأصيل، وهي في تصوري محاولة مهمة جدا لايجاد صوتك الخاص، وهي ليست منفصلة عن المضمون، لان الشكل الذي تكتب به يحدد المضمون الذي تريد أن تقوله، والمضمون يحدد الشكل الذي يخرج به. وهذا ما حدث معي في «الزّيني بركات» وفي «التجليات»...

○ **وهنا أودّ أن أسألك عن «التّجلّيات»... لقد لاحظنا في كتاباتك الاخيرة مثل «التجليات» استعمالك لغة سرد وحوار باطني ووصف أقرب ما تكون الى تعابير الصّوفيين. فهل في هذا تعبير كما قال بعضهم عن تخليك عن معالجة القضايا من وجهة نظر اشتراكية، أو أن استعمالك لغة الصوفيين له أبعاد**

أخرى ؟

ـ اللّغة في كتاب «التّجلّيات» ولدت مع الكتابة نفسها. وهي ليست لغة الصّوفيين، وليست محاكاة لها. بل هي إيهام لها. ولو استخدمت لغة الصّوفيين لما فهمت. ولكنّها إيهام لها. وهي إثراء للّغة لانّني أعتبر أن اللّغة في قمم التراث الصوفي هي ذروة الادب العربي واللغة العربية، وليست في الشعر. فكان لا يمكن ان يكتب هذا الموضوع الا بهذه اللغة، وقد ولد بعد ان قطعت شوطا في المعاناة وبداية كتابتي هذه الرواية، فالموضوع ولد مع الشكل نتيجة حاجة ضرورية. واذا تأمّلت في كتاب «التّجلّيات» ستجد ما هو الجوهر الاساسي فيه، هو الدّفاع عن قضايا المظلومين. فهو جوهر تقدّمي جدا : الأب الفقير وعبد الناصر المنحاز الى الفقراء... فأنت لا تستطيع أن تنكر المعاناة في الواقع، يعني أنّني عندما كتبت هذه الرواية كانت هنا قيّم بأكملها تتبدل وتتغير في الواقع. وكان هذا الامر يحدث في نوعا من الألم والتقدمية انسانية أيضا. ومن حق الانسان عندما يتألم نتيجة أن يرى مثلا مجتمعا يتغير الى الأسوإ أو بما تغيّر في الاتجاه الأسوإ أن يعبّر عن ذلك فلم يكن التعبير ممكنا الّا بهذه اللغة...

● **ننتقل الآن الى مسائل أكثر تقنية تتّصل بالرّواية ونسألك عن مفهومي البطل الفردي والبطل الجماعي: فكيف كان موقفك من هذين المفهومين وما هي مبرّرات استعمالك أحدهما؟ أو بعبارة اخرى الكتابة الكلاسيكية الواقعية، كانت تعتمد على البطل الفردي ونلاحظ أنّ البطل عندك يكاد يكون جماعيا...**

ـ أنا في المرحلة الجديدة أو الأخيرة من كتاباتي أكاد ألغي البطل تماما، يعني أنّني أحاول أن استوعب الواقع ككل ومن غير الممكن ان يدير الواقع فرد ولكن تحرّكه قوّة

● **وهذا الامر يتلاءم مع نظريتك الاشتراكية ؟**

ـ أظنّ ذلك . أنا لم أنظّر لهذه التجربة فالنقاد هم الذين يفعلون ذلك في كتاباتهم. وانني أعتقد أن موضوع الأدب يظلّ الانسان. فالانسان يظل موجودا . ولكنّني أتصوّر أنّ الصورة القديمة للبطل أخذت تأفُل.

● **يوجد عديد من الأبطال ان صحّ هذا التعبير هناك الأبطال الشّعبيون والمثقفون. فما هو تصورك للمثقف في الحياة ودوره في التّغيير ؟**

ـ هو الوعي. ينبغي أن يكون واعيا : أتصوّر أن دور المثقف هو دور الواعي باشاعة الوعي، وأن يكون صوت من لا صوت له، ومعبرا عن الاغلبية وأعتقد أن على المثقف في بلادنا المتخلفة عبءا أساسيّا.

● **لكنّنا نلاحظ أنّ هذه المنظومة الفكرية كادت في السنوات الاخيرة تلغى. ففي الماضي كان الأدباء يؤمنون بالالتزام وبامكانية تغيير الواقع أمّا اليوم فيوجد شبه يأس من التغيير.**

ـ نعم : هناك حالة فوضى... وهذا نتيجة ما وصلت اليه التجربة الاشتراكية.

● **لاحظنا في كتاباتك تداخلا في الزّمن وانتقالا من الحاضر الى الماضي الى المستقبل. فلماذا ابتعدت عن طريقة السرّد المتسلسلة التقليديّة واعتمدت الطريقة الحديثة.**

ـ لأنها لا تستطيع أن تواكب ما أريد أن أعبرّ عنه. أنا أحد همومي الأساسية الزمن. واستطيع القول أن مفتاح شخصيتي هو هروب الزمن.

● لو وضّحت لنا أكثر أستاذ جمال هذه النقطة ؟

ـ أوضّح فأقول إنني عندما كنت طفلا مثلا كنت أسأل نفسي سؤالا يبدو ساذجا، وهو الآن مستمرّ ولكن بأشكال أخرى مختلفة : أين ذهب الامس ؟ أو أين ذهبت اللحظة التي مرّت منذ الساعة ؟ أو افرض أنّك مشيت في اتجاه في المكان مسافة معينة، فهل يمكن ان تصل الى الامس ؟

● والحاضر نفسه غير موجود .

ـ والصّوفيون يعبرون بدقّة عمّا قلته . الانسان بين لحظتين : لحظة مضت لن ترجع أبدا ولحظة آتية قد لا يصل اليها . فمن الذي يمسك باللّحظة الآتية التي تفلت دائما ؟ هو الأدب . . . هو الفن عموما الذي يمسك بتلك اللّحظة . ويمكن أن تقول لي هذه فلسفة عدمية . أنا أقول لك لا . اذا كانت حياة الانسان تطوى باستمرار . . . باستمرار . . . وهي حياة قصيرة جدّا ولن تتكرّر، أفليس من المنطقي أن نحاول أن نجعلها أجمل ؟

● وهذا ما يجعل قراءة الرّوايات الجديدة صعبة لأنّ على القارىء أن يتفطن الى الانتقال من الحاضر الى الماضي والى هذا التلاعب بالزمن . كل ذلك أظن للاحاطة بتجربة الاشخاص القصصيين .

ـ نعم .

● إننا نلاحظ أنك تجسّم مع جيل من الكتاب الذين كتبوا في السبعينات أمثال أدوار الخرّاط والطيب صالح ويوسف القعيد وطوبية وبركات والمدني والمديني وغيرهم اتّجاه الواقعية الجديدة . فما هي حسب رأيك أهمّ الابداعات التي تميزت أنت بها بالمقارنة مع هؤلاء الكتاب وهل تطورت بهذه الاضافة مسيرة الادب الروائي العربي الحديث ؟

ـ أظن أنّه بالنسبة إلّي ، المجمع عليه حتى الآن هو التجديد من خلال التراث . وهناك كلام كثير عن الحداثة وانني أؤكد لك ان الحداثة تتحقق بالتواصل مع التراث .

● وتقنيات السرد الحديثة . . .

ـ يا سيّدي توجد في التراث العربي تقنيات سرد حديثة جدا، المشكلة ان صلتنا انقطعت بهذا التراث . ولنا آثار عديدة جدا في هذا المجال . مثل «رياض الصالحين» و«عذاب القبر» و«تذكرة أحوال الأولى والآخرة» . انزل الى السّوق وتأمّل أي مكتبة ستجد كتبا عديدة من هذا القبيل . ثم تأمّل الكتب المعروضة فيها ، ستجد أن السائد فيها هو التراث . . . الاتجاه الهامشي التراث القشري . وقد نشر كتاب في المدة الاخيرة عنوانه «السّيفُ اليماني في نَحْرِ الاصفهاني صاحب الاغاني»، أنا هاجمته في الاخبار، وهو يباع ويهاجم كتاب الأغاني ويطالب بمصادرته .

وقد هاجمت هذا الاتّجاه السّلفي .

وقد بدأ الهجوم لا على «أولاد حارتنا» فحسب بل وعلى التراث القديم أيضا . وأنت اذا جرّدت التراث العربي من «الأغاني» ماذا يبقى فيه ؟ وللأسف هذا التيار موجود في مصر، ووجدته في الأردن وهو موجود في سوريا وفي تونس وموجود في العالم العربي كلّه . كيف تميّز بين الدّعوة للتحديث من خلال التراث وبين الدعوة للسلفية التي تدعو للظّلام ؟ تلك هي المشكلة ! وابن عربي مثلا معتبر عند هؤلاء كافرا .

● لا شكّ أنّك تدرّجت في مواقفك الفكرية وأساليبك الفنية منذ البداية حتى أواخر الثّمانينات تدرجا واضحا . فما هي المواقف والوسائل الفنية التي تخليت عنها أو غيرّتها ؟

ـ السّذاجة في فهم الواقعيّة . . . كانت هناك مفاهيم سائدة في السّتينات متعلّقة بالاشتراكية. تأثرنا بها في فترة من الفترات ثمّ تخلّينا عنها.

● **ومباديء الاشتراكية هل ما زالت ثابتة ؟**

ـ في الأساس نعم ولكن في التطبيق هناك مشاكل كثيرة.

● **كيف تفاعلت مع رياح التغيير التي هبّت على البلدان الاشتراكية الشرقية؟ وهل بالامكان ان تذكر لنا الأعمال القصصيّة الأخيرة التي أنجزتها أو أنت بصدد انجازها ؟**

ـ بالنسبة للشقّ الأول من السؤال أنا متشائم من هذه التّغييرات. وأنا أذكر قولة قالها «نهرو» في يوم من الأيام قال : «لو لم يكن الاتحاد السوفياتي موجودا لأخترعناه!». وأظن أنّ كارثة تحصل بالنسبة الى بلدان العالم الثالث عندما يصبح المسيطر على العالم قوة واحدة. وإنني أرى أنّ اتجاهات التّغيير التي تحدث في العالم حتّى الآن ليست في مصلحة الشعوب الفقيرة وإن كانت تعبر عن أزمة في النظام الاشتراكي نفسه. وهذه الأزمة يجرى حولها الآن صراع، هو صراع داخلي يجرى الآن في الاتحاد السوفياتي نفسه. من سينتصر في النهاية ؟ أنا لا أستطيع التنبّؤ بذلك. ولكن ما أراه لا ينبيء بخير. ومن هنا أخشى أنّه بعد النكسات المحلية التي عانينا منها في السبعينات في العالم العربي، تحدث الآن هذه النّكسة للانسانية. لأنه لا شك أن الاشتراكية حلم للانسانية بدأ يتحقق، واذا بدأ يفشل في التطبيق فمعنى ذلك أن هذا الحلم يؤجل، من يدري ؟ لا شكّ أنّ هناك مجتمعات قامت فيها هذه التجربة. ولكن هل أن الاخطاء تؤدّي الى تصفية التّجربة ؟

● **إذن ما زلت تعتقد في صلاحيّة الاشتراكية ؟**

ـ نعم وفي بلاد مثل بلادنا لا يصلح لها إلاّ الاشتراكية . . . لا يمكن غير ذلك والا تصبح الحياة فوضى. ولكن أيّ نوع من الاشتراكية وكيف ؟ هذا هو السّؤال الكبير الآن.

● **هي الانسانية ، المعتمدة على الدّيمقراطية.**

ـ طبعا هي الانسانية .

● **والكتابات الأخيرة ؟**

ـ أكتب الآن رواية أرجو أن أنتهي منها خلال خمسة شهور أو ستة. بدأت في كتابتهامنذ سنة. وقد تكون تجربة غريبة في اطار تجربتي أيضا. وعنوانها «شطح المدينة» ومن الصعب تلخيصها.

مؤلفات جمال الغيطاني

الرّوايات :

ـ الزيني بركات (1975).
ـ وقائع حارة الزّعفراني (1976).
ـ الرّفاعي (1978).
ـ خطط الغيطاني (1980).
ـ كتاب التجلّيات (٣ أسفار) 1983 ـ 1985 ـ 1987.
ـ الأخبار الطوال (تحت الطّبع).

المجموعات القصصيّة :

ـ أوراق شاب عاش منذ ألف عام (1969).
ـ أرض . . . أرض (1972).
ـ الزّويل (1974).
ـ الحصار من ثلاث جهات (1975).
ـ حكايات الغريب (1976).
ـ ذكر ما جرى (1978)

ـ ثمار الوقت (1989).
ـ صدرت الأعمال الكاملة حتى عام 1980 عن دار المسيرة بيروت، لبنان.
ـ ترجمت «الزيني بركات» الى الفرنسية والسّويدية والانجليزية والهولندية والنّرويجية والروسية والبولونية.

ـ وترجمت «وقائع حارة الزّعفراني» الى الانجليزية والفرنسية.
ـ ترجمت قصص قصيرة متفرقة الى الفرنسية والانجليزية والاسبانية والايطالية والعبرية والألمانية.
ـ وللمؤلّف دراسات ومحاورات ومنها: نجيب محفوظ يتذكّر (1980) ومصطفى أمين يتذكّر (1980).





حوار مع الفنان المسرحي
الدكتور صلاح القصب

المخرج المسرحي ساحر يستحضر أرواح نص ميت...

حوار: خيرة الشيباني

● يعتبر الدكتور صلاح القصب أستاذ المسرح بكلية الفنون الجميلة بجامعة بغداد والمخرج المسرحي والفنان التشكيلي من أبرز الاسماء الفاعلة في الساحة الثقافية العراقية والعربية، وقد اقترن اسمه دائماً مغامرة التجريب تلك الصفة اللازمة التي لا يمكن أن يتحقق بدونها الابداع، الذي هو تفجير لعالم المألوف والعادي...

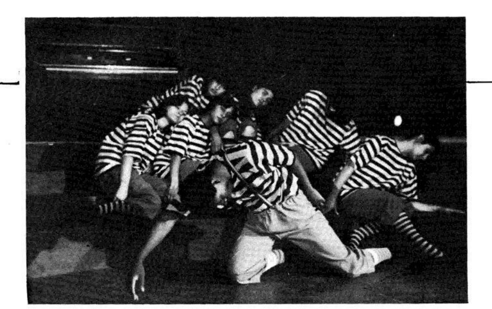
الدكتور صلاح القصب اختار أن يفجر تلك المعاني والدلالات السرية في نصوص مسرحية من التراث الانساني ليبعثها من جديد ويقيم بينها وبينه وبين المشاهد حوارا، متوترا، مشدودا، لا ينقطع...* واختار لهذا التفجير اشكالا مسرحية تغلب عليها التسمية الشعرية، مسرح الصورة، فرضية الذاكرة...

في بغداد التقيناه، وكان هذا الحوار الذي لا يخلو من شاعرية المسرحي والفنان التشكيلي، ومن توتر المبدع.

[مسرح الصورة: زمن جديد]

○ ما هي منطلقات مسرح الصورة الذي قمت بالتنظير له وانجاز أعمال ضمن فلسفته؟

- إني لا أقترب من النص من حيث كونه نصا أدبيا وإنما أحاول أن أبني تلك اللحظات المتراكمة وأعيد تلك الأرواح الميتة والتي هي الفكرة والشخصية وأفجر تلك السرية غير المعلنة في النص. فالنص عالم ميت يستيقظ مرة ثانية ويخرج، لذلك علينا ان نبعثه بعالم جديد متصور لا ذلك العالم المادي المستهلك، وزمن هذا العالم زمن جديد مختلف عن الزمن الروائي والفلسفي، فهو زمن تصوري تتهدم أجزاؤه وتبعث أجزاؤه مرة ثانية بشكل آخر. فمسرحية هاملت التي كتبت بلغة شعرية وفلسفية عالية يظل الهم الاول للمخرج هو التعامل مع فنيات هذا النص وخاصة في ذلك الحوار «أكائن أم غير كائن». في هذا الحوار لا يمكن للكلمة مهما كانت عظيمة أن تجسد ذلك الخفي الذي يسكن هاملت، ذلك الخوف والفزع والموت والاستيقاظ، والقلق، والعبث، إلى آخره.. هنا الصورة وحدها قادرة على تجسيد ذلك اللامرئي الذي يسكن هاملت. عندما أخرجت هاملت عام 1982، وفي هذا المشهد بالذات وضعت مجموعة منشطرة عن هاملت تعد 15 ممثلا كانوا يلقون هذا المقطع وسط ساحرات شمطاوات فقدن ملامحهن وأصبحن أشكالا توحي بالموت أولا وبالحياة ثانية حيث كن يطرقن بمطارق ضخمة مجموعة من الأفلام السينمائية، التي مثلت هنا الذاكرة أو الحضارة - إضافة الى بوق كبير ينفخ فيه قزم فتبعث الأجساد مرة ثانية، وهذا يذكرنا بالميثولوجيا الاسلامية (إرم ينفخ في الصور) ويعني البحث الجديد المتكرر وتلك العذابات المتكررة. إذن كانت هنا الصورة معبرة بطقوسيتها وقدسيتها لا عن الكلمة أو الجملة أو ذلك التدفق الحواري، بقدر ما كانت مشحونة بذلك الخفي الذي يسكننا جميعا: يسكن هاملت ويسكن المشاهد أيضا. هذه الصورة كانت تعددية الدلالة، لذلك فقراءتها ليست قراءة واحدة، بل قراءات متعددة، هذا يعني بأن حوار «أكائن أنا أم غير كائن» ألقى بتعددية، هذا جانب أما الجانب الآخر فإن الصورة تعتمد على تفجير وحدة العرض منذ اللحظة الأولى والتي توحد بين المشاهد والعرض. إنها تراكمات تسكننا: فالمخرج في مسرح الصورة دوره كدور الساحر الذي يستحضر الأرواح. فعندما تستحضر «أوفيليا» مثلا أو «لايرتس» أو «هاملت» تبقى هذه الأرواح مشاكسة متمردة لا تقترب ولا تريد أن تبوح بذلك السر العظيم الذي لا يعرفه الأحياء. هذا هو العمق الذي تتحرك فيه الصورة هو اثارة القلق لدى المشاهد: قلق الحضارة وقلق الزمن المتآكل الذي أكل الشخصيات جميعا ونعني به الموت. ففي مسرحية الملك لير - عندما قدمتها في مهرجان بغداد الأول - جعلت بهلول يموت عدة مرات. في العرض نراه يهرم ويشيخ ويبعث مرة أخرى، تتورم ساقه وتبتر وتبدأ الصورة بتركيب ساق أخرى أكثر صعوبة وقسوة من الساق الأولى التي أثارت ألما للبهلول. في النص لا توجد هذه الفرضية من قبل شكسبير بل افترضتها الصورة من خلال ذلك العذاب الذي كان يعانيه البهلول برحلته مع «لير» وكذلك في مشهد العاصفة افترضت منطقية النص الشكسبيري ليلة عاصفة مدمرة تمزق جسد لير، ولكن الصورة قد بعثت عالما آخر، فالعاصفة كانت عبارة عن حزن الكون. وحزن السماء، حيث تدلت من فضاءات المسرح أبواق نحاسية كبيرة جدا وآلات موسيقية ضخمة وكراسي ونوتات موسيقية. لم تعرف هذه



الأبواق أي موسيقى. ولم استعمل أي مؤثر موسيقي بقدر ما كانت توابيت ضخمة تتحرك وتملأ كل مساحة المسرح، لذلك فالعاصفة ليست هذه العاصفة الطقسية بقدر ما كانت دمارا وحطاما يمر على الإنسان بدفء وهدوء كما تموت البشرية بالسكتة القلبية مثلا.

[فرضية الذاكرة..]

● **من مسرح الصورة انتقلت الى ما أسميته بمسرح «فرضية الذاكرة»، ما هي الصلة بين هذين الشكلين، وكيف يؤسس المسرح على الذاكرة؟**

ـ الصورة هرمت، ودخلت في ذاكرة النقاد، انني أبحث الآن عن الذاكرة وفرضياتها المتعددة. ولقد غادرتها منذ عملين. فالعمل الأول الذي دخلت فيه الى فرضية الذاكرة كانت «الحلم الضوئي» الذي قدم في مهرجان بغداد المسرحي عام 1988، والعمل الثاني كان مسرحية «العاصفة» التي قدمت لشعراء المربد، المرحلة الأولى تميزت بالصورة المركبة حيث يناقش المشاهد ذلك التركيب دون أن يتدخل في أجزائها، أما في الذاكرة فإن الصورة مفككة يعاد تركيبها مرة ثانية من قبل ذاكرة المشاهد في مسرح فرضية الذاكرة نفترض نحن مجموعة العاملين المكان والأحداث، ففي العاصفة افترضنا ماذا يمكن أن يحدث بعد ان تنتهي العاصفة التي كتبها شكسبير. من هنا غادرنا المكان المقترح من قبل شكسبير. وهو الجزيرة، لذلك كان المكان متعدد الايحاءات والدلالات نراه مثلا مركزا للوقاية النووية، وثانيا مستشفى لمرضى الايدز، ومستشفى للأمراض العقلية، وكذلك مصحا تنتهي فيه الشيخوخة لتستذكر رحلتها التي مضت، فالعالم هو الأساس الذي ناقشناه في العاصفة منطلقين من خيط تحمله المسرحية. ليقودنا إلى أن العالم مهدد بالكوارث والخطر وأن الإنسانية والطفولة والتراث والحضارة مهددة بالدمار في كل لحظة. لذلك منذ البداية كنا نعطي هذه الإيماءة من خلال تلك الأصوات البرقية التي كانت على شكل برقيات تبعثها الكواكب الأخرى البعيدة عن كوكب الأرض تحذر سكان الأرض من حرب نووية أو كوارث طبيعية أو غيرها وذلك من خلال مشهد العملية. هذا المشهد هو افتراضي لم يؤسسه شكسبير بل أن الذاكرة الحرة هي التي أوجدته

كذلك كانت هنالك الكثير من الحوارات مهشمة امتصتها الجدران السميكة التي تحيط الانسان،

جدران غير مرئية، وهذا يعني قدرية ما يحدث في هذا العالم. هذه هي العاصفة كما تصورتها ذاكرة الرؤيا الصورية نفذت هكذا. ولا نستطيع ان نجيب على أسئلة النقاد: ماذا كنتم تبغون من هذه الصور التي حملتها الذاكرة. لا نريد أن نتعب ذاكرتنا مرة ثانية لأننا نسينا ما قلناه وما تصورناه لذلك فإن الأجوبة أصبحت خزينا في الذاكرة يتعبنا استعادتها مرة ثانية أو عندما نريد أن نستعيدها مرة ثانية كما استعدت أحداث «العاصفة» الآن معك فالكثير من أجزاء هذه الذاكرة قد سقط ولم أستطع أن أتذكره. لقد انتحر في الماضي الذي يعدم كل شيء.

[مسرح يناقش. . .]

● **كيف يمكن أن تبني المسرح على هذا الذي تستحيل استعادته في حين أن دور المسرح هو أن يؤسس ثوابت ويبني قيما ويساهم في عمليات تغيير الفرد والمجتمع؟**

ـ في المسرح التقليدي عندما ينتهي العرض يموت كل شيء، أما في مسرح الصورة والذاكرة فإن المتفرج يظل متيقظا بشكل مستمر، ويظل يناقش ويطرح تساؤلات كثيرة، ويحاول أن يطرح بدائل جديدة، ويصل إلى تلك المشاكل والمعضلات التي تهدد الانسان الحضاري. إنه مسرح يناقش الوجود والعدم، وهذا الصراع غير المتكافىء في العالم، في هذا المسرح نفترض احداثا وتصورات، نهدم صورا ونعيد صورا أخرى. في هذا المسرح الجملة لا تنتهي أما في المسرح الآخر، مثلا عند بريشت وغيره من الكتاب فإن هنالك جملا تنتهي، كل شيء ينتهي بعد أن نضع النقطة، لا نقاط في هذا المسرح، كل شخص يأتي يضيف إلى هذه الجملة، اعتقد هنا بأن يقظة العقل وتحفزه يظلان مستمرين لكي يضع البدائل لما شاهده وأدركه العقل فلسفيا. إن معرفة الحضارة بكل تفاصيلها والوعي بقضاياها مقدمة لامتلاك أدوات التغيير الذي يدفعنا اليه خوفنا على الإنسان وعلى حضارته، وهذا دور المسرح.

[الرؤيا الحرة]

● **كأنك تبني علاقة جديدة بينك وبين المتلقي؟**

ـ إنني أؤكد على الرؤيا الحرة أو ما نسميه بالتداعي بالنسبة للمشاهد، فالمشاهد يقترح ويفترض ويضيف إلى المشهد أو إلى الرؤيا التي تؤسسها ذاكرة العاملين من المخرج والممثلين. المشاهد يقترح أن يكون في العرض ضوءا أو لونا أو ربما تذكره الصورة أو الرؤيا بقصة أو رواية لدوستيفسكي أو بلوحة لبيكاسو أو ربما تلغي ذاكرته بعض المشاهد. المشاهد هو الذي يقترح الايقاع أو الضوء أو الموسيقى أو التكوين. إن المشاهد أسير تساؤلات كثيرة، وليس أسير متعة مؤقتة تنتهي بالزمن الرياضي المحدد للعرض. إن العرض يكون في ذاكرة المشاهد تراكما زمنيا هائلا لا يقترن بزمن العرض حيث يسحبه العرض إلى أزمنة متداخلة، وهكذا يكون المشاهد في مسرح فرضية الذاكرة مؤلفا رابعا للعرض، إن ذاكرة المشاهد تتمرن يوميا كما تتمرن الطبيعة في كل لحظة. كما تتمرن الشمس على قوة حرارتها. وكما يتمرن البصر والنهر على السريان والاندفاع. إنني هنا أقرب الحالة إلى تلك الأحلام التي لا نتذكرها عندما نستيقظ فتحاول الذاكرة ان تؤلف ذلك الحلم المفقود. . وهكذا يحاول المشاهد أن يؤلف بعض المشاهد التي لا يستطيع أن يجد لها حلا أو تساؤلا. . .



جمالية القبيح في الفن الحديث

خليل قويعة

منذ سقراط[1] إلى اليوم و «الجميل» (Le Beau) يمثل أساس العمل الفني في فلسفة الفن والدراسات الجمالية النقدية.. وإذا كان الحديث عن نظرية للفن عند أفلاطون[2] وأرسطو[3] ومارسال فيسان[4] وكانط[5] وهيغل[6] رهين الحديث عن نظرية الجمال في طبيعته وميزاته، فان الشأن يظل هكذا عند فلاسفة اليوم كجورج سانتيانا وسوزان لانجر وجاك داريدا...

ولكن هل يعني ذلك غياب القبيح في الفن؟.. أو بتعبير آخر، ماذا لو تقصينا منزلة القبيح في الفن وبالتحديد في الحداثة الفنية انطلاقا من حاضر الفن في تونس والوطن العربي عامة ؟

● **القبيح في ذات الشيء :**

إذا أخذنا القبيح على انه صفة أو طبيعة تخص الشيء في ذاته[7] وهي كل ما يكون في مقابل الجميل في ذاته وهي ما توازي في وجودها ما يناقض أو يدنّس البديهة الجمالية الدنيا السائدة وما يناقض أو يدنّس الحساسية الذوقية الدنيا المتوفرة لدى الجميع وإذا أخذنا هذا المأخذ سنجد أن تجربة القبيح في الفن ـ بالمعنى التقليدي لمفهوم القبيح ـ محطة لم يبلغها بعد الفنان التونسي والعربي.

ذلك لأن الشروط الحضارية الخارجية والشروط السيكولوجية الداخلية لم تتوفر بعد لمثل هذا التناول... وحتى ان توفرت فبشيء من الارهاصات التي مازال الفنان لم يستغلها أو هي لم تعمل على اثارته بعمق.

كما أنه لوعدنا الى الارضية المفهومية وإلى بنية الوعي الفكري والتذوق الجمالي لدى الفنان العربي سنجد أن الجميل ما يزال عماد السعي الفني. ونقدّر أن ما يدعم ذلك ثلاثة جوانب رئيسية :

ـ الجانب الديني : يعتبر القبيح في الاسلام قيمة دنيئة وشريرة لابد للمسلم حتى يبقى مسلما من تجاوزها أو مقاومتها في كافة المجالات وخاصة منها الاخلاقية والفكرية والسلوكية. فقد ورد في قول الرسول :

«إن الله جميل يحب الجمال» وقال أيضا «وتخلقوا بأخلاق الله». فإذا كان الله جميلا في النص وفي الشواهد الكونية التي تؤكد حكمة الله في الخلق، فعلى المسلم أن يكون جميلا بقدر ما استطاع وأن يسعى إلى الجميل في حياته...

ـ جانب اللوغوس الجمالي الموروث : ونقصد به بنية التذوق الموروثة والأعراف رهين الحديث والقيم الأصلية كتمجيد التناظر Symetrie أو النسقية التنظيمية Systematisation أو التناسب Analogie تلك القيم التي تتجلى في العمارة أو الهندام...

ـ الجانب السياسي : ويلوح مع ارتباط العمل الفني بحقول عملية تتصل إما بالمدينة أو بالايديولوجيا ... ومنها :

● التزويق : داخل القصور والبلاطات.

● «تجميل المدينة» : نصب تذكارية/ مخلدات الدولة...

● الاعلام «التحسيسي» أو «الترسيخي» : ويظهر في التعبير عن الشعارات والمضامين الحضارية اليومية من خلال الأفيشات والنشريات ...

وفي كل هذه الحقول يمثل القبيح وضعية انقلابية تهدد كيان السائد ولابد من قمعها للحفاظ على السلطة.

كما أن حضور كل هذه الجوانب الثلاثة في بنية الوعي قد أدى الى القول بأن مسألة القبيح في الفن غير واردة أصلا، هنا، ولعل الأوان لم يحن بعد لمثل هذا التناول. فوجود القبيح مرادف للثورة والتجاوز، ثورة على الواقع وتجاوز لبنية الوعي وذلك ما لم يتوفر بعد ولعله سيكون احدى ظواهر المرحلة القادمة.

ويمكن ان نركز الاختيار أولا على البلجيكي جيمس أنسور فنان الاقنعة المرعبة والقبيحة (1860 ـ 1949 مدينة أوستيند) كأحد من يمثل اتجاهات القبيح في الفن الاوروبي. ومن بين لوحاته التي نعتمد عليها هنا لوحة الاقنعة 1899.

فهذه اللوحة تؤشر على «جمال» غير مألوف وعلى غرابة بالغة فهي تتناول مآسي شتى في معالجة تغلب

عليها لا معقولية الواقع. وأجواء أنسور تؤشر على ان توجس الشر أو التأكيد على وجوده كامن في عمق الحياة. ولوحاته «تسجيل للحظات اللقاء القلقة مع المجهول»[8] وتنطوي على نوع من الفوضى والعبث والسخرية. واذا كانت أعماله المعنية تتموضع حول الاقنعة البشعة فان الشكل الشيطاني وما شاكله يتمتع بمشروعية وجودية تامة لا نزاع فيها وذلك انه عند انسور يمثل ظاهرة من ظاهرات الواقع اليومي لعصره فالأرواح الشيطانية حاضرة بيننا وتتقمص عناصر عدة من محيطنا البصري اليومي.

ويمكن ارجاع هذا الاهتمام بالاقنعة البشعة والرهيبة عنده الى حس طفولي راسخ عند انسور الذي يقول «كان للتهاويل الشائعة والحكايات الرائعة عن الساحرات والغيلان والعمالقة والاشرار التي كانت تثرثر بها خادمتنا العجوز ذات الوجه المكسو بالتجاعيد تأثير عنيف في نفسي. كما أثرت أيضا غرفة المخلفات في بيتنا العتيق، تلك الغرفة المهجورة القاتمة الحافلة بالعناكب وأردية السهرة الحمراء حمرة الدم القاني والقردة ونبات البحار القصية والسلاحف والحوريات المحنطة».

وإذا ما قلنا بأن الحكي المسموع من جهة والمحيط البصري في أحد أجزائه من جهة أخرى هما ما ألهما انسور واستمد منهما فنه، فان هذا الجانب الشرط قد توفر لدى الطفل العربي في كثير من المناطق (حكايات االأغوال في التراث السردي الفلكلوري مثلا) ولكنه لم يفرز اتجاهات فنية تسلط الضوء على القبيح، بل اقتصر امتداد حضوره على بعض التوظيفات المسرحية (مسرح الدمى) والسنمائية (أفلام الكرطون والصور المتحركة التي توظف وتشخصن الاشباح).

● كلحظة عارضة أو نهائية في صيرورة الشيء

إذا ما أخذنا القبيح من غير هذا المفهوم الذي كنا قد انطلقنا منه، أي على انه صفة نسبية متطورة ـ كما في الطرح الهيغلي ـ نخلعها على الشيء ونسحبها منه متى نشاء، فيمكن ان نعثر على معالم حضوره بسهولة بالغة.

فتمثال «امرأة» للنحات الهاشمي مرزوق (تونس) ينطوي على شيء يسير من القيم التشكيلية. وهو يتأسس أساسا على عملية تشويه وفضح لجسد المرأة الحامل وذلك بنسف قيمة التناسب العضوي للجسد وكأن يبالغ في تضخيم عناصر جسدية معينة على حساب عناصر اخرى. وهو بذلك تحول من الجميل : الجسد الانثوي في أصله النقي الى القبيح : الجسد المشوه الذي يبعث على الاستفضاع والقرف....

وكذلك الشأن مع لوحات الحبيب بوعبانة في معرضه الأخير (ربيع 1989 تونس العاصمة). وقد تواترت هذه النزعة التشويهية التي تتصدى لطبيعة الجسد الانثوي عند جماعة الوحشيين Fauvistes وخاصة عند هنري ماتيس في لوحته «عارية باللون الازرق» (1907)...

ولعل من أبرز الفنون التشكيلية المعاصرة التي تبنت هذا الدور التعبيري (التقبيح/الفضح/التشويه) الكاريكاتور كما في أعمال توفيق الكوكي في معرضه الاخير (تونس ربيع 1989)... فالقبيح عنده يتلبس ببنية الشكل وببنية السلوك والاخلاق لشخوص المشهد الكاريكاتوري.

ان هذا التوجه التشكيلي الذي لامسناه في فن ماتيس... ثم في نحت مرزوق ولوحات بوعبانة، انما هو يتناول القبيح على انه حالة عارضة في سلسلة تحول الشيء من الجميل الى ما يبعد عنه أو يشوهه أو يناقضه وقد تكون الحالة النهائية في «سيرورة» هذا



التحول الذي يحصل دون انحسار بنية المعالم الحقيقية والأصلية للشيء الموضوع المراد تشويهه ومعالجته تشكيليا وذلك حتى يحافظ الفنان على أرضية من الثبات تجمع الشيء العارض بما هو أصلي مائل إلى الاختفاء والانحسار/الوضع الحاضر بالوضع الماضي/اللاحق بالسابق/القبيح بالجميل.. في ذات اللوحة.

هكذا إذن يكون حضور القبيح قابلا لحضور الجميل نفسه في تجديل ثنائي.. بحكم أن الأول لا يستطيع ولا يقدر على ان يظهر في المطلق أو الفراغ، بحيث لا يضمن لنفسه وجودا الا بصفته حالة عارضة أو مرحلية يمر بها الجميل في مسلسلة تحوله وتطوره بين يدي الفنان.. وكأن الصيرورة الزمنية الهيراقليطية قد أضحت هنا قاعدة في التشكيل الجمالي إلى هذا الحد ويكون حضور القبيح رهين حضور الجميل نفسه بما هو (الثاني) أصل له ضمن سياق التحول الأفقي وبما هو دفة من دفتي الاختلاف ضمن سياق الجدل العمودي.

ان مفهوم القبيح هذا بما هو نتاج عملية تشويه للجميل/عملية فضح وتقبيح له كما رأينا مثلا مع منحوتة الهاشمي مرزوق، انما هو أمر متواتر في المرجعيات التشكيلية التي ظهرت في تاريخ الفن الحديث.. ومن أمثلة ذلك التمثال الشهير «رجل يسير» لألبرتو جياكوميتي ولوحة «ماريا الغجرية» (1912) لنولد وبعض الاعمال التشخيصية لماتيس وجماعة المدرسة الوحشية وبيكاسو في منحوتة: «رأس امرأة» (1932) وكوستانت لبرميكة في لوحة «الحاصدون» ومثلما هو الشأن مع لوحة «شخص ومظلة» (1945) لجان ديبوفيه ولوحة أسرة في نزهة على الاقدام (1951) لكنيث أرميتاج.... (ونشير أيضا إلى تجلي القبيح في الفن البدائي سواء في افريقيا عبر الأقنعة الفنية Les Masques أو في أمريكا الجنوبية والمكسيك خاصة في تماثيل حضارات المايا والانكا والاستاك).

وتجدر الاشارة الى أن غاية الفنان في هذا المشروع ليس توليد القبيح أو البحث عنه بقدر ما هو مشروع تجاوز ماثولية الاشياء واختراق طبيعية الطبيعة، وهنا يظهر الفعل الانساني من خلال الفنان في تقديم صياغة جديدة لعالم الاشياء والماهيات والمفاهيم.

ان هذا المفهوم في جوهره قد تأسس عليه الفن الحديث برمته ولعل بيكاسو أصدق مثال، حتى وان كان مصطلح «القبيح» غير وارد بصفة مباشرة في الدراسات النقدية بقدر ما كان حاضرا بصفة ضمنية تأخذ مظهر الاختفاء في حالات كثيرة.

هكذا إذن تكون الحداثة «تشويها» للعالم من خلال مشروع التجاوز وهكذا يكون القبيح وفعل التقبيح ومشاكسة الجميل وإعادة بنائه من أساسيات الحداثة

نفسها!.. فالقبيح بهذا المفهوم ساكن في عمق الحداثة العالمية بما فيها الحداثة في الوطن العربي عامة...

● القبيح السيريالي :

يبقى القبيح أحد الظواهر الفكرية والتشكيلية التي عالجتها المدارس السريالية بنوع من التميز. فقد قامت السيريالية على تصعيد المكبوت الداخلي للانسان في تصادمه مع العالم الخارجي. وعليه، فقد منحت مساحة كبيرة للرؤى الغريبة والاحلام البشعة والمهولة و«الوساوس الشيطانية المرعبة» والمشاعر الهوجاء المخيفة والمثيرة للسواكن وغيرها من الظواهر «اللامتوقعة»... ومن هذا المنفذ تسلل القبيح للفن السيريالي بكل شرعية ليس كظاهرة واقعية وحقيقية لها وجود عيني في مساحة الحياة السيارة كما رأينا مع جيمس أنسور بل كظاهرة خفية تهدد متعتنا بالجمال وتراود سواكن لا وعينا.

مثل هذا التوجه تواتر عند العديد من السيرياليين العرب مثلما نجد في لوحة «الجنين» لخليفة القطان (رسمت سنة 1970) (الكويت)، أو في أعمال ما بعد الجازية الهلالية عند عادل مقديش (تونس). ومن المرجعيات العالمية لهذا المجال : ماكس أرنست في لوحته «1791...» (رسمت سنة 1932) أو رينيه مارغريت في «الموديل الاحمر» (1935) أو مونش في «الصرخة» أو سلفادور دالي في لوحة «انذار بحرب أهلية» (1936) أو لوحة «بخلاء المطهر»....

وقصار القول، لا يمكن لهذه المداخلة الموجزة والقصيرة أن تستوفي معالم حضور القبيح في الحداثة التشكيلية في الوطن العربي أو خارجه. انما أردنا من خلالها فقط التنبيه إلى مشروعية تناول هذا الموضوع وامكانيته رغم قلة المراجع المبحثية في هذا الشأن... وأهمية هذا التناول تكمن حسب تقديري في تفحص متى وكيف يكون القبيح مادة للتشكيل الجمالي .

هوامش

(1) كانت غاية العمل الفني عند سقراط الارتقاء من الجسد إلى جمال الروح الجوهري.

(2) يكون الجمال عند افلاطون من منتجات الحب الخالص. فالحب الافلاطوني تجاوز للذات وتمكين لها من الالتحاق بالالهي الخالد واللامتناهي . وعليه «فهو ما يوفر لنا ادراك الجمال الامثل». وليس هناك جمال سوى الجمال في ذاته وما عداه فهو منتج عنه أو مشاركة له.

(3) بينما يرى افلاطون الجمال صورة متعالية توجد خارج العقل الانساني ، يرى ارسطو الجمال صورة ملتصقة بالفكر البشري، وموضوعه مستقر داخل أنفسنا. وهو عند أرسطو يستند إلى العدد والتناسب... والجمال عنده بإيجاز التنظيم الهيكلي لكلية العالم.

(4) وهو أحد أبرز عناصر مدرسة فلورنسيا الانسانية وأحد أقطاب فلسفات النهضة الاوروبية . ويكون الجميل عنده موازيا لسمو الذات الانسانية كما في قوله بعبادة الجميل ورفعة الانسان وشمولية الدين الموحد...

(5) عند كانط يكون الجمال في اختلاف مع الجلال Majesté والجمال عنده هو ما «يكون موضوعا لغبطة ضرورية».

(6) عند هيغل الجمال الطبيعي الحي «ليس جميلا لذاته وفي ذاته مثلما هو ليس نتاج ذاته ولا موجودا بسبب ظاهرة الجميل» بل هو جميل بالنسبة إلى الاخرين أي بالنسبة للوعي المدرك وهو «ما يميز هيئة بعينها سواء في حالة السكون أو الحركة». ولكن بالنسبة لجمال الشكل المجرد يتأسس عند هيغل على ثلاثة مقومات هي التناظم والتبعية للقوانين ثم التناسق.

(7) نذكر كذلك ان من بين من يمثل أحد هذه الاتجاهات، صراحة أو اضمارا وأغلب الفنانين الذين تأثروا بأثر الكوميديا الالهية لدانتي ومنهم خاصة أيوجين تشوكا وجوزيبي مينيكو وكذلك بيريكلي فاتسيني ...

(8) نشير الى ان مصطلح «القبيح» لم يرد بصفة مباشرة عند نقاد أنسور بل بصفة ضمنية. فالقبيح يتجلى في الخوف والهلع والرعب والوحشة...



متى يأتي رجل المطر؟

شعر: عبدالله مالك القاسمي

شوارع خلفية
أشباح
وعيون مطفأة.
سماء رمادية
وامرأة.
على كرسي التعب
تطل من النافذة
نافذة نصف مفتوحة
زجاج يتكسر
وقمر ميت.
أبيض وأسود
ربيع يأتي

بلا زهر
وبلا فراش
عصافير تموت واقفة
على الاسلاك
والسماء زرقاء
زرقـــــاء .
من كوة في الظلام
تسقط برتقالة الشمس
في فناء البيت
جسدا مسجى .
جمجمة
عينان
وبريق .
حمامة مذبوحة
يسبح دمها على السطوح
مطر يغسل الفناء .
شجرة الصفصاف
لا تنحني للعاصفة
والبروق
انها تظل مشتعلة
كحصان هائج .
رأس في اتجاه البحر
قدمان مشرعتان للريح
ومنفى بلا حدود .
موسيقى تهبط من السقف
يهبط الازرق
والبرتقالي
أجساد عارية ترقص
رقصة الحـــزن
وريشة تكتظ بالالوان .
نساء ملتحفات بالليل
ليل اعمى
ونزهة بلا قرار
فضاء ملطخ بدم البحر
يمتد من العين . . .
الى مدى البصر
فضاء يخترق جسد اللوحة .
شجر يطل من النافذة
الى داخل الغرفة المظلمة
يمد يديه الى المراة العارية
امراة بلا وجه
مطفأة الروح
معلقة على المشجب .
كرسي يئن
منتصف الليل
وساعة
متى سيأتي رجل المطر؟

تونس في 1990/3/13
صباحا

* من وحي لوحات من معرض سميرة المهذبي

مواويل الخصب والجفاف ...

حسين العوري

1

تتجمع كل المواويل فوق شفاه الطفولة معلنة :
هذا وعدك «سِراسْ»
إنّا أتينا . . .
فرشيّ لنا الدرب بالزعتر الجبلي
ونادي الصبايا يخضبن وجه المدينة
بالفرح المتكور مثل الأجنة في الأغنيات
لقد عاد فتيانك العاشقون . . .
يحفّ بهم شجر الكلمات

2

تتجمع كل المواويل كي تتفجر في لحظة الصمت :
إنا أتيناك «سِراسُ»
فاحتضني جرحنا واحضنينا
لقد أكل البرد منا العظام
فهل من دثارة حب تلفّ الجبين ؟
وهل من بقية ماء ؟
لقد زعزع العطش المتصلب فينا اليقين
وهل من شجيرة دفلى
يفيء إلى ظلها العاشقون

وهل . . . .
[يتجمد في حلقي الصوت]
لا تتركينا

3

سِـــراس
يا طائر الفنبق إني . . .
ظامىء إلى عيون اللآسْ
لا مال لي . . .
لا جاه لي . . .
كل الذي أملكه :
دفاتري وخافق حسّاسْ

4

قفوا أيها القاعدون
فهذي مواكب كل الفصول تهيء زينتها
للمليكة تأتي . . .
من غبار المحاريث
من سكة في التراب إذا انفرطت ومضة الشمس
في وجنتيها

من صليل المناجل تدفعها الأذرع السمر وقت الضحى
من صهيل الخيول
أيها الواقفون انهضوا
كي نعمد بالعرق المتدفق هذي الحقول

5

سيراسُ من سباتها
تنهض من رمادها
ناضرة كالصبّح
تحمل في يمينها حقلا من الزنابق
وتلك في يسارها أحلى سلال القمح

6

سيراسُ . . . إنا أتيناك
في القلب جمرة حزن
وفوق الشفاه تخيم حيره
تشابكت الطرق المدلهمة
أين الصديق ؟ وأين العدو ؟
فما عاد قلبي يميز غيره ؟
أسيراس . . .
هل من سراج يضيء لنا الدرب ؟
هل من ينابيع تدفع عنا الجفاف الحزين ؟
وهل من أناشيد يحفظها الصبية القادمون
أتيناك . . إنا ظمئنا . . فلا تتركينا

7

سيراسُ من سباتها
تنهض من رمادها
واعدة كالصبح
يمتد فوق صدرها نرس من الزبرجد
وهذه يمينها تشدّ خصر الرمح
وخلفها الأعشاب تشدو :
مرحبا سيراس
فيسمع الخلق الصدى عبر هضاب اللاس :
سراس . . سراسْ . . . سرَاسْ



ثلاث جداريات

شعر: مرشد الزبيدي

جدارية أولى

إذ يبدأ الطرقُ على النحاسْ
تظنّ كل نبتة متعبة
بان مهرجان الصخب المرير لن يمنعها
إما لوت أجفانها
واقتربت من لحظة النعاس

جدارية ثانية

سكرى وحوذيّون ينفلتون من عرباتهم
الدار آمنة . . .
مصاطبُ من حجرْ
وأعنّة مركونة فوق الجدار
الرقص يأخذها،
وتضحـــك،
طقطقاتُ المنتشين تضجّ في خطواتها
والنارْ تلمع في العيون
الرقص يخذلها،
تدور على المصاطب دورة أخرى،
وتقرأ آية الكرسّي،
والكرسّي منقلب
وهم بعوائهم يتنابزونْ
المــرأةُ
الحوذيّ . . .
مصطبة ينامُ الخمرُ فوق بريقها . . .
والنار تخبو في العيونْ .
. . . .
أهذه أنثى يدور على هواها الأولون؟
أم أنها تلتمّ في العربات خائفة
وتمتهن الجنونْ ؟

جدارية المهر

منذ عشرين عاما،
رسمت أنا وصديقي على حائط البيت
وجها لمهر
جعلنا القوائم تمتد في باطن الأرض
ثم منحنا الخطوط
منخرين وشعرا كثيفا
ولأن الطباشير عزّت علينا
رسمنا بقطعة فحم له غابة وحشائش
حتى غدا حائط البيت مأوى لنا
آمنا ورهيفا
كبر المهرُ فوقَ الجدار
كبرنا معا،
لم يعد ثم متسع لخطوط تضاف

الجدار يضيق بأنفاسنا
وهي تلسع ظهر الفتى ـ المهرَ
تترى علينا خيول من الفحم تركض فوق الجدار . .

●●●

وحين غدونا، أنا وصديقي،
رفيقين في موضع واحد
نتهجى حروف الرصاص
طوال سنين القتال
تمنيت ان يبزغ المهر من كوة في الجدار
وأن ينتشي بالاغاني التي عتقت
عند خط الحدود
ولكنه صار فوق الجدار دخانا وغاب
وظلت قوائمه تحتمي بالتراب

●●●

ومن يومها ،
والصديقان، إذ ودعا سحنة الموتِ،
يمتهنان الكتابة والجوع،
يهتبلان المواعيد كي يرقصا فرحا حين تدنو الخيول

هل ستدنو الخيول ؟!
(ساحة الركض مكتظة . . .
والمغنّون خلف الحواجز يختبئون
لقد صفّقوا لغبار الخيول التي عبرتْ
ثم صار المكانُ لهم والزمانْ)
. . . .
والصديقان يمتهنان الكتابة والجوعَ
كي يرقصا فرحا
فالخيول التي . . .
كلها رسمها ،
وكانت تحمحمُ بالفحم فوق الجدارْ

●●●

يا ليتنا لما نزلْ
طفلين، نرسم فوقَ جدران البيوتْ
مهرا ونمنحهُ هوانا
يا ليته يبقى على الجدران
مهرا لا يموتْ

○ بغـداد

السعادة تأتي متأخرة دائما

حسب الله يحيى

هو وجه واحد وليس لها أحد سواه.

وجه تعرف ملامحه جيدا، تعرف فيه الحزن والغضب والفرحة والمرض والترقب، ملامح ليست في سمرة احد وليست في شقرة أحد.

فيها من السمرة تحديها، وفيها من الشقرة السماحة والنقاء والهدوء، وجه... هو الدنيا بكاملها، زمانها كله، وعالمها الكلي.

وليس لها مشاغل سوى ترقب لحظات التباهي به... والجلوس متأملة به هناءها كله... وسعادتها في آخر العمر.

تعلمت معه حروف الهجاء والارقام... ورسمت معه الخرائط وحفظت سورة الفاتحة، وعرفت شعراء المعلقات... والحروف الانكليزية. نشأت به ومعه ومن خلاله...

صارت فرعا من شجرة زرعتها بنفسها... خيطا من نور اشعلته، وقتا من ساعة تضعها امامها.

كان شاغلها في الحلم واليقظة... في الضوء والعتمة... تباهي نفسها به، وتزهو في اكتماله امام الجيران.

كانت تكبر به، وتشع فرحا وحزنا وألقا وانطفاء... من خلاله وحين اكتمل به الشباب... صارت قلقة.

قلقة من نظرة اليه، تاخذ منها شبابه، قلقة على سمرته المتحدية... وخافت ان تقطفه الحرب... حين ذهب اليها جنديا.

خوف مشروع... قال في نفسه... وهو يحدق في عينيها الكئيبتين.

خوف صار يمتد كالليل... يملأ المكان، كالمحيطات... يغرق كل يابسة... كالصحراء تمتد الى ما لا نهاية... عبر مد البصر

الحرب... الحرب...

الطبول والبارود والغصن والسكاكين والدماء والدمار... الخوف والترقب والقلق والمرارة... الدموع والاسى والاوجاع...

كل هذه المشاهدوقعت كلية امام ذاكرتها... فأحست بالاختناق وأن الهواء قد انصرف عن المكان... عندئذ استعصى عليها الصراخ، واستسلمت لحزن عميق... عميق...

خطواته... حذاؤه الخشن وملابسه الكاكية التي حاول مخترعو اللون الاخضر فيها... بعث الحياة في من يرتديها.

ملامحه... المتحدية والسمحة معا...

شبابه... وهو يزهو بالرجولة ويدق ابواب المستقبل السعيد، بزوجة يحلم بها وطفل يلاعب فيه حركاته وضحكاته.

الخطوات والملامح والشباب... اجتمعتْ كلها في

تلك اللحظة التي دق فيها الباب، وأصوات هامسة، لاهثة... كانت تحسها هناك... خارج الباب...

كان النهار في آخر رحلته... حين امتد اليه وشاح العتمة، وبدأ الضوء الشاحب يسعى للتسلل الى عمق الليل الذي راح يتسرب ويأخذ مداه... في ذلك الوقت، بدا صرير الباب مسموعا حين فتحته... كان اشبه بالدوي البعيد، وأقرب الى ان يكون انينا موجعا.

طغى الهمس... ووصل اليها مفجوعا، محتقنا، خائفا، فقطع فيها كل حواسها... عطلها عن الحركة، وتيبست في عينيها دموع ارادت ان تواسي بها نفسها...

دخلت ... الملامح والخطى والشباب الى فسحة الدار دفعة واحدة قالت:

ـ ارجوكم دعوه يقرأ... في الاسبوع القادم ستكون امتحاناته

دعوه يعرف الخرائط... ويفرق الضاد عن سواها من الحروف... ويجمع الارقام ويبارك نفسه بالطهر... ارجوكم.

سكن الجميع امام المرأة وهي تقول قولا حسنا وتباهي نفسها بالقادم الذي احترمت حضوره، واستعدت لاسعاده...

مضت دقائق... والام ساكنة...

قالت: أرجوكم أضيئوا كل المصابيح... أخاف على عينيه من التعب والاجهاد، فقد سهر ليلة امس وظل يقرأ حتى آذان الفجر...

سكتت ... وعادت تقول:

ولكن... يا بني، نم، نم قليلا، حتى تذهب الى قاعة الامتحان بنشاط ويقظة وتجيب على الاسئلة اجابات صحيحة.

خيم صمت ثقيل، قطعه صوتها:

ـ ها... تخاف ان يأخذك النوم ولا تستيقظ... ها، اطمئن... لقد تعلمت قراءة ارقام الساعة، سأوقظك في السادسة... نم يا ولدي... نم قليلا...

وفي ترقب العيون حولها، نهضت بنشاط غير مألوف، وراحت تطفيء المصابيح واحدا... واحدا... وراحت تخاطب من حولها:

ـ معذرة، معذرة، ولدي اعتاد ان يطفيء الضوء حين يريد ان ينام وراحت تتحدث بهدوء:

ـ مرة سالته: لماذا تطفيء النور؟

وقد أجابني قائلا:

ـ حتى احلم... الحلم يضيء... ومنذ سمعت قوله هذا... اعتقدت أنا ايضا أن أطفيء الضوء عندما أريد ان أنام... حتى أحلم مثله، وأجعل احلامي تضيء...

استعد أحد الحاضرين لان يسألها:

ـ وهل كانت احلامك مضيئة حقا...؟

غير انه كتم سؤاله، حين وجد الام تطفيء المصابيح... وتستلقي لتنام قريبا من ابنها الراقد...

OO O OO

همس خافت ملأ مساحة الدار... ومعه نهضت الام...

قال احد الحاضرين:

ـ يا أمنا... ساعدينا على ان نجعله ينام

ـ ووقت الامتحان...؟

ـ راحته أهم... قال أحدهم... وأعقبه آخر:

ـ والامتحان قد أجل موعده...

ـ حسنا ... حسنا.

وراحوا يحملون اللحد ... وهي تحدق فيهم:

ـ ارجوكم ... لا تقلقوا راحته، لا تتحدثوا كثيرا، ابني يستيقظ بسرعة ... ارجوكم ... لا تشعلوا ضوءا ... لئلا يستيقظ ...

ومضت تسير معهم ... وهم يبتعدون باللحد ...

OO ● OO

وكعادتها ... ظلت تحترم مواعيد يقظته ...

وتتبارك في صورته ... وسمرته المتحدية، وشقرته السمحة ... وتعد له طعامه وشايه، وتجلس مع صورته ... وتشتهي ان تاكل بلذة حتى اذا دق الباب ذات مساء آخر ... بعد عام او اكثر ...

تناهى الى سمعها الهمس نفسه، همس صاخب ... وباب يبعث صريره، صوت انين ...

و ... شيء يدخل لحدٌ آخر يستقر في فسحة الدار!

عجبت الام، وراحت تحدق في وجوههم ... دون ان تجد إجابة من أحد.

ـ ولدى نائم ... نائم منذ وقت طويل، فلقد أجلت الامتحانات ... وهو يحلم الان يحلم، واحلامه تضيء ... فلماذا تضيئون الدار ... لماذا تضيئون غرفة نومه؟

إنه ليس هنا ... هذه المرة اختار ان ينام في الفضاء او يتغطى بالعشب. لا تنتظروه من فضلكم

قال احد الذين احضروا اللحد:

ـ لقد أوصانا أن نوصله اليك.

ـ أوصاكم ...؟!

ـ نعم ... نعم ... أوصانا.

ـ ولدى أوصاكم؟!

ـ نعم ... أوصانا ... ألست أمه، لقد وجدنا في جيبه عنوانك؟

ـ ولدى حضر بنفسه منذ عام ... واختار ان ينام ويتغطى بالعشب ... ولدي وحيد وليس لي ولد سواه!

أصر الاخر وبرقة قال:

ـ انه ابنك يا أمنا ... هذا اسمه وعنوانه ... الا تحبين ابنك الوحيد ...؟

ـ يا ولدى ... ملامح ابني سمراء متحدية وشقراء سمحة ...

ـ ما دامت هذه ملامحه، وهذه رغبته في ان يزور امه بعد عام من النوم بعيدا عني، تحت غطاء العشب، فأهلا به، ... لقد جاء نائما كمجيئه الاول ...

... أرجوكم دعوه ياخذ راحته ... دعوه يحلم، اطفئوا المصابيح، ودعوه لاحلامه التي تضيء

ورقدت ... قريبة منه، مستسلمة لاحلامه واحلامها معا لكي يضيئا المكان ثم استيقظت على همس محموم ... وجمع يستأذنها في حمل اللحد ... وراحت تجر خطاها الى جانب الرجال الذين حملوا اللحد، والنسوة اللواتي يحطن الام ... التي هتفت:

ـ ارجوكم لا تخطئوا سريره.

واستدركت قائلة:

ـ ولكن أرجوكم يا أولادي ... دعوه هذه المرة ينام على سريري ... سرير ولدى الوحيد مشغول بالاحلام المضيئة ... والعشب المندى ... وسريري شاغر ... وغدا سياتي الربيع ويتغطى ولدى بالعشب.

OO ● OO

هاجس محموم راح يتقاسمها هذه المرة، هاجس

يسألها ويحاورها

ـ من هو النائم هناك تحت العشب... القادم الاول، ام الثاني...؟

وظل السؤال يضرب جذوره في ذاكرتها وقلبها واحساسها المشحون بالكبرياء والاحلام والرؤى... والدفاتر والحبر والامتحان والحذاء الخشن والملابس الكاكية بلون العشب.

وراحت تستجيب الى احلامها المضيئة... ولد وحيد... وفي الحلم آخر... اثنان... فليكن الحلم يتسع للابناء، والعشب يتسع للنوم ولليقظة وللاحلام.

ودق الباب ذات ظهيرة... والشمس قد جعلت من كل الاشياء تشع... وحين فتحته هذه المرة، انتابها احساس غريب، ان حركة الباب تتسع لاكثر من المساحة التي حددتها... الباب يندفع قبل ان تحركه بيديها، وان رجلا يدخل مرحبا... ويأخذها بالاحضان!!

دفعت الرجل... وانتابها شعور بالخجل والغرابة والدهشة... وهتف بها:

ـ أمي... أمي.

حدقت في عينيه، حدقت في ملامحه، هذه السمرة المتحدية تعرفها، وهذه الشقرة السمحة تعرفها...

واقتربت منه... سألته:

ـ هل انت متعب يا...

ـ أماه

ـ اخلع قميصك... لا بد انه مبلل بعرق الظهيرة

سريعا خلع الشاب قميصه... وأخذته الام

ـ أنت... متى استيقظت... من ايقظك... من أطفأ احلامك المضيئة...؟ نم... نم يا ولدي... اعشاب الصيف تجف... لكنها ستنبت ثانية... صدقني... نم... لا تخش شيئا، الامتحان أجل... هكذا علمت...

وظل الابن يحدق في عيني امه... قال:

ـ أمي... أنا لم اكن نائما... لقد جئت من الامتحان الصعب الان...

ـ وهل كانت اجاباتك صحيحة؟

ـ بالتاكيد...

ـ ومن أيقظك...؟

ـ أمي العزيزة... الا تعلمين انني لا انام في الايام الصعبة... الا تعلمين كم ياخذ الامتحان مني... من طاقة وجهد؟

ـ ولكن لماذا تأخرت كل هذه المدة الطويلة...؟

ـ كنت منشغلا باليقظة... لم اكن أحلم... كنت في امتحان شاق...

ـ وهل أنت سعيد الآن...؟

ـ سعيد... سعيد جدا.

سحبت الام انفاسها وقالت:

ـ آه يا ولدي... لماذا تأتي السعادة متأخرة دائما؟

واحتضنته، تشممت عرقه، وحدقت بعمق في سمرة متحدية، وشقرة سمحة... قالت:

ـ لقد صار لي ثلاثة ابناء: اثنان تضيء احلامهما، وثالث يضيء بيقظته.

السير شرقا

احمد الحاجي

عند الصباح، لم يجدوه. كان ابن عشر او اقل من ذلك قليلا. بحثوا عنه في كل القرية فلم يجدوه. ونظرت أمه فقالت:

ـ انظروا، هذه آثار أقدامه فاتبعوها.

قال ابوه يحدث نفسه:

ـ آثار الصبي تخرج من القرية. الى أين مضى؟

كانت الام حزينة، وكان الاب غاضبا.

كانت الشمس قد وصلت الافق طالعة حمراء قرصا وهجا كالحقيقة، وكانت الاثار تتجه نحو الشروق متواصلة مستقيمة لا تحيد عن اتجاهها قيد انملة كالصراط. القرية منطلق والشمس هدف.

قال الناس:

ـ لنذهب جميعا، لن يكون بعيدا.

وقال الشيخ:

ـ هو صغير لا يقوى على السير تواصلا.

وقال آخرُ:

ـ لنسر خببا، سندركه دون الوادي.

اوغل الناس شرقا، وأوغلت الاثار نحو الشمس. كانت الام تعدو في المقدمة تنظر اثار القدمين العميقة المتباعدة في الرمال المترامية دون افق. لم تكن الام تبكي، ولكنها كانت ساهمة كانها تحدث نفسها. ولم يكن الاب غاضبا بل كان يفكر في لغز الشرق والشمس والحقيقة

اضحى الضحى فتجاوز الناس الوادي. ثم كان الزوال والخطى توغل نحو الشرق، لا تتوقف، ولا تحيد.

حين أتى المساء الصموت، كان الناس قد وصلوا الى سفح الجبل يتبعون الاثار الرتيبة التي لا تنتهي. قال رجل كان يمكن ان يكون فيلسوفا لولا نظام القرية الصارم الذي يمنع الزندقة بكل معانيها.

ـ الآن جاء الظلام، لننتظر القمر.

جلس الناس يرتاحون ويتحدثون. لم يجرؤ احد على التساؤل عن هدف الصبي. كان ذلك عارهم الذي لا يريدون تحريكه. ولكن احدى الصبايا قالت:

ـ لماذا يفعل الصبي هذا؟ الم يكن من الاجدر ان يقوم به الكبار؟

لم يجب احد، بل طأطأوا رؤوسهم يرسمون خطوطا ملتوية على الرمال ويغوصون في وهم النسيان.

ردت الام بصوت كالرعد:

ـ ابني كبير. كنت اعرف انه سيفعل ذلك.

زاد الصمت صلابة ولم يظل في السفح غير انفاس متباطئة وعواء ذئاب بعيدة.

لما طلع البدر عاد الناس الى السير، ولكن ذلك كان عسيرا، فالاثار ترتفع الى قمة الجبل ارتفاعا عموديا مستقيما. وكانت الاثار لا تزال عميقة، متباعدة متواصلة كالابدية. سكت الجميع الا الام فقد كانت تهمس باغنية يناوبها الفرح والحزن ويغلبها الغضب احيانا، لم يغن معها احد.

مضى الليل وآثار القدمين ترسم الطريق الصعبة القتاد، تمضي صعدا في غير التواء، والناس صمت يمضون دون وعي ترعبهم اصوات الجبل واصداؤها. لم يتوقف احد عن السير رغم التعب والخوف، كان يجب ان يجدوا الصبي قبل ان يصل.

حطمت الام صمت الصعود فقالت:

ـ لا بد انه وصل، انه يستطيع ذلك، انا اعرف ولدي ظل الاخرون صامتين فلم يكن وصول الصبي الا عارهم.. وفجأة صاحت الام:

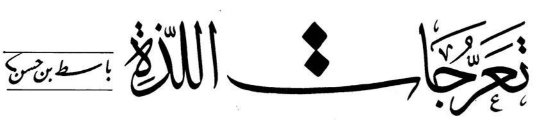
ـ انظروا!

كانت واقفة على القمة، تنظر السهل الاخضر الشادي السابح في النور والدفء كقطعة من الحلم لا تصدق، وكانت الشمس طالعة كالذهب باسمة حسناء حنونا.

التفتوا الى الوراء. كان الظلام يغطي القرية البعيدة، وكان عواء الذئاب يلفها فتلتف بنفسها تكتم انفاسها خوفا.

تبادل الجميع النظرات الحزينة الموسومة بالخوف والصمت، وعادوا منحدرين الى القرية في الظلام والصمت.

ظلت الام واقفة تنظر الشمس والحقيقة وآثار الصبي تنحدر الى السهل المضيء في إتجاه الشمس، وكانت تبتسم.



1 ـ توازن

منذ ليالي عديدة أتبع، يقظا، رقصة القطط التي تقتسم الشارع وتهرّ كجوقة ملائكة مرحة. أحاول جاهدا أن لا أفقد التوازن. فأنا لم أبرح مكاني على حافة الشرفة منذ وقت طويل.

لا اعرف كم سيدوم هذا الوضع، لكن بدأت أصوات القطط تتلاشى الآن تاركة مكانها لطنين مضيء يلتهم خلايا المخ ويرتع في أروقة القلب. وببطء، بابطأ ما يمكن توضحت لي الرؤية مثلما يحدث للقديسين. دون ان احرك اي عضو من اعضائي كنت أشاهد روحي تحلق فوق اكوام من النفايات. أجل روحي محلقة تحف بها صناجات وحلزونات تصيح في تشنج.

كانت يداي متدليتين من الشرفة ودمي يتثاءب في الشرايين، في حين تغادرني أكداس كتب وأفكار كانت تسندني طوال ليالي الماضية.

يبدو انني انتظرت طويلا حتى اتأكد من ان كل شيء قد انتهى.

2 ـ الطرق :

هذا الطرق لن يهدأ أبدا. إنه لا يعرف مصدر الطرق او الطارق. الصوت قريب جدا فخيل إليه مرارا انه استوطن جمجمته أو أنه يخرج من أذنيه في شكل هزات رتيبة. أصبح جوابه الوحيد على تساؤلات الجيران المنزعجين:

ـ انه مصلح الحنفيات...

اما الان فانهم يرمقونه باذعان وريبة.

أصبح الطرق اكثر الحاحا. طرق بلا ادنى صدى. تهتز له اللوحات الحائطية والتماثيل والمزهريات. ايقاع اليف يسور الشقة. ينصت له هو فقط. لا احد غيره قادر على حل الغازه والامساك بشفافيته بعد تعب المطاردة.

هذا الطرق عاله ولن يفرط فيه ابدا...

منذ أيام عديدة غابت عن الجيران صورة هذا الشخص المزعج. اما الطرق فهو يتلاشى ببطء باعثا من حين لآخر صدى انين لن يمنعهم من القيام بمشاغلهم اليومية.

3 ـ رائحة

لن يجرؤ احد على لمسه او الاقتراب منه بعد الان بسبب ذلك رائحة تنبعث منه كلما فتح فمه او حرك احد اعضائه. رائحة جيفة يلفها تراب محروق او هكذا يخيل لكل الفضوليين الذين يحومون حوله. حتى الاطباء رفضوا استقباله في حجراتهم الفاخرة متعللين بكثرة مشاغلهم. اما رئيسه في العمل فقد سارع بطرده من وجهة نظر صحية بحتة لما يمثله من خطر على باقي الموظفين وعلى المجموعة الامنة المعافاة.

انه وباء كريه يجب عزله...

اما هو فلم يكن يخفي انشراحه. فباستطاعته الان التمتع بكسله: تجنب عبودية العمل اليومي، تفاهة

الصداقات، سخف الارتباطات العائلية، زحمة المواصلات...

4 ـ سيدة الشرفة

بضع لحظات ثم ينهمر المطر الذي طالما انتظرته. كانت ايامها متشابهة، حرارة خانقة ورطوبة ملساء. كان بامكانها ان ترحل منذ سنين عديدة. انها تفضل كلمة «رحيل» على كلمة «موت» لا لخوفها من الموت بل لانها تعتبر ذهابها رحلة قصيرة، رحلة عذبة تعود بعدها في شكل زخات عنيفة ممتلئة.

كانت تجلس في الشرفة، تتامل شيئا لا تستطيع التمعن فيه او تسميته. شيء ما لا يتقدم ولا يتراجع يتجلى مهيبا حين يلجه الضوء، وعند الغروب يتخفى في بهرته الدامية. عندئذ تمضي الى ليلها، تمشطها يد العتمة وتعطرها. عارية تركع امام الشمعدان. تغزل من خيوط النور قطرات تنهمر في رفق. تغسل شعرها النافر وتموت في فسحة الجسد.

لن تترك مكانها حتى تشهد المطر. لقد أدركها اليأس، لكنها تعيش الان عليه وتقتات من ثمراته. من شرفتها تستقبل تساقطات العوالم. تاتيها الاشياء متبعة وتغفي عند قدميها. لم تعد تخشى الشيخوخة. فقد ازدادت قسماتها قساوة ونهداها انتصابا وبارتعاشات يديها توقع اهتزازات الفصول. على جبهتها يرتسم معنى الخلود الوحيد:

تحولات طقوس الياس في الجسد الساكن.

سياتي ذلك المطر مترددا، خجولا ثم عنيفا هادرا، لن يصمد شيء امامه. حتى السماء ستنهار قبتها ويتناثر زجاجها المزركش فيغطي الجثث والهياكل الفزعة. سياتي فتترك شرفتها وتحلق مع اسراب الصدى.

5 ـ تعرجات اللذة.

كانا جسدين ملتحمين ولكن من خلال الخواء الذي يفصل بينهما تنافر تحدثه اضطرابات الجسد الانثوي لن تفلت منه... لن تفلت ابدا. كل اعضائه مستنفرة، تكاد شرايينه تنفجر من شدة احتقانها ومن عينيه ينبعث ذلك البريق الغريب... مزيج من الشراسة والحنان. ذلك البريق الذي ينبعث منه كلها...

لن تفلت وليمته هذه المرة ولن يدعها لاحد. لن يقسو عليها كثيرا، ستطيعه بعد لحظات مقاومة وجيزة. لكنه لن يدعها تمنح نفسها بسهولة يجب ان تلعب هي الاخرى لعبتها على قدم المساواة. قسوة... تمنع... كرم... قسوة... سيمتثل لخمشها وعضاتها بل سيتلذذ كذلك. لكنه سيتذوقها، سيتذوق وليمته.

قد تكره كلماته الغريبة الشاذة، كلماته البدائية لكنها ستألفها ثم تلح في طلبها حين تغمرها النشوة.

لن يغدق عليها كل شيء مرة واحدة. ستستعطفه وسيعتز لضعفها: تمنع... قسوة... كرم... قسوة...

لن يقسو عليها كثيرا. سيستعمل معها سوطه الفخم. ستنفر قليلا وتشتكي. لكنها سترضخ وقد تطلب المزيد. فبالسوط وحده نوقع النخام اللذة والالم المدهش.

لن يتركها تهدا والا انطفات الشعلة التي تملؤه نشوة. سيوقظها بلسعات الكلاليب والمسامير سيؤلمه صياحها واستعطافها وتذللها. لكنها ستلين عند ما تصبح ضرباته اكثر دقة وانتظاما. ومن خلال غمامة دموع تلف عينيها سيقرأ ذروة لذتها وتعطشها للمسة الخلاص.

سيترشف قطرات دمها بعناية تقود نبضاتها الى ذلك الاسترخاء الحبيب، ثم يودع جسدها المتلاشي الى النهر القريب. فالماء ادرى بتعرجات اللذة.

رسائل جامعية

عرض: محمود الماجري

غالبا ما تهمل غبنا رسائل ختم الدروس الجامعية هذا اذا لم يقع تجاهلها عمدا او تثمينها سلبا بينها نراها تمثل خطوة أساسية في مجال البحث الاكاديمي وحلقة اولى لا بد ان تقدر بما تستحق. ان تقاليد الجامعة التونسية ـ قد يكون آن الاوان لمراجعتها ـ تجعل البحث الجامعي مقصدا اختياريا يسعى اليه الطالب الراغب في الحصول على شهادة عليا وهو وضع ان لم يساعد على تطوير البحث داخل الجامعة ذاتها فانه منعها في الوقت نفسه من ان تكون طرفا فاعلا في صلب الحركة الثقافية تاليفا ونشرا ومن ثم ابداعا واشعاعا.

شذّت عن هذا الوضع بعض المعاهد العليا[1] التي ربطت تخرج طلابها بمناقشة رسالة جامعية، واذا كان جزء من هذه الاعمال ذا محدودية تفرضها مبررات بيداغوجية فان الكثير منها يرقى الى البحث ذي المواصفات العلمية الرصينة ويمتاز باضافته الجدية الى مجالات البحث الاكاديمي وبطرافته من حيث تطرقه الى مواضيع كثيرا ما تهملها الجامعات ذات التوجه الكلاسيكي. من هذا المنطلق ارتأينا ان نقوم باطلالة على بعض البحوث التي تمت مناقشتها في نهاية السنة الفارطة (1989) بالمعهد العالي للتنشيط الثقافي وهي بحوث تندرج ضمن اهتمامات المعهد التي يمكن اختصارها «تعسفا» في الفنون والعلوم الانسانية.

نقدم في هذا العرض الموجز ملخصا لكل رسالة جامعية مطمحنا في ذلك التنبيه اليها من حيث هي والاشارة الى اضافتها التي غالبا ما كانت محل تقدير من قبل من اطلع عليها[2]

نجيب بوراوي:

المثقفون في تونس 1850 ـ 1950 ، دراسة حول الانتماء والانتاج 69 ص، 32 ص ملاحق، 1989

تعد هذه الدراسة عملا توثيقيا اساسا، اذ تحتوي على مجموعة من المعطيات الاحصائية والبيانية التي تخص المثقفين في تونس خلال النصف الثاني من القرن 19 والنصف الاول من القرن العشرين.

ويعتبر المثقفون الذي انتجوا فكريا بين 1850 و1950 في تونس محور اهتمام هذا البحث، ويشمل من الانتاج جملة مساهماتهم الفكرية المتباينة المجالات، والاغراض طيلة القرن.

ان اهمية البحث تكمن في ضبطه قائمة في اسماء المثقفين المنتجين خلال القرن موضوع الدراسة. ويمكن الاعتقاد ان هذه القائمة التي تتركب من خمسمائة شخص من المنتجين في المجال الفكري تقترب كثيرا من العدد الفعلي خلال الفترة الممتدة بين

1850/1950. وقد سعت هذه الدراسة الى الاستفادة من هذا المسح والى توظيف المعلومات المتوفرة في محاولة تصنيفية هامة، لذلك تم تحديد اربعة فصول، يتناول اولها الاصول الجغرافية للمثقفين من حيث انتماؤهم وحراكهم الجغرافي وتناول الثاني الاصول والانتماءات الاسرية، كواحد من مؤشرات الانتماء الاجتماعي اما الفصل الثالث فيتناول التكوين المعرفي الذي تلقاه ونقله المثقفون خلال القرن وكذلك المؤسسات التعليمية التي تكفلت بذلك ومستوى البرامج التي كانت تقدم فيها. واما الفصل الاخير فقد خصص الى تحديد اهم مجالات الانتاج الفكري وذلك بضبط مجالات هذا الانتاج وانماطه مع محاولة توزيع كثافتها حسب المناطق.

تكمن طرافة هذا البحث اذا في وصوله الى جملة من النتائج الهامة. فقد بينت دراسة الاصول الجغرافية لمثقفي تونس بين 1850 و1950 ان توزيعهم كان متفاوتا بين مختلف مناطق البلاد . وتبين ان النزوح كان عاملا اساسيا في حصول هذا التفاوت ، كما مكنت دراسة الاصول والانتماءات الاسرية لهذه النخبة من اثارة التساؤل حول خصوصية الثقافة الوطنية: هل هي نتاج وطنيين محليين ام هناك جنسيات اخرى اسهمت في تشكل هذه الثقافة؟

لقد تناول البحث كذلك عملية الانتاج الفكري في تونس خلال القرن وكان الهدف تحديد مجالات [illegible] النصي بمختلف انماطه الابداعية باعتباره بعدا في تاريخ الفكر في تونس

محمد علي الخميري

بيانات المثقفين في تونس 1970/1987

274 ص،80 ص ملاحق ، 1989

اهتم ا لبحث بدارسة مشاغل المثقفين التونسيين من خلال البيانات التي نشروها بالصحف الوطنية والاجنبية بداية من التحول في رئاسة الحكومة سنة 1970 الى التحول في رئاسة الجمهورية سنة 1987. بعد تصنيف المشاغل الى خمسة محاور: الوضع السياسي، الحريات العامة، العمل النقابي، الثقافة والتعليم السياسة العالمية يخلص الباحث معتمدا على احصاءات مضبوطة الى استنتاج ان المثقف التونسي يهتم بالقضايا الداخلية اكثر من اهتمامه بالقضايا الخارجية.

وانه ضمن الوضع الداخلي قد ركز اهتمامه عى القضايا السياسية والنقابية في حين لم تسترع المسالة الثقافية اهتمامه الا بصفة ثانوية.

يشير البحث ايضا الى عدم الانسجام الذي يظهر عليه المثقفون نتيجة لاختلاف مواقفهم وتباين انتماءاتهم وينتهي بتقديم تصور المثقف لنفسه من خلال مجالات تحركه وانطلاقا من تعامل السلطة معه.

طرافة البحث تظهر في اهتمامه بالتحرك اليومي للمثقف وبطريقة تعبيره عن مشاغله انطلاقا من مواقفه السياسية لا من انتاجه الفكري.

ليلى التريكي

النهضة الثقافية بصفاقس1920/1955، الصحف والجمعيات والعروض 137ص، 49ص1989

يندرج هذا البحث ضمن تاريخ الجهات الثقافي وهو توجه اصبح ضروريا، امام «المركزية التي كرستها الدراسات في هذا المجال والتي جعلت من العاصمة المحور الاساسي لدراسة مجموع الحركات الثقافية التي عرفتها البلاد التونسية وهو توجه لا يخلو من تجن على اسهامات عديدة مخصوصة عرفتها مدن وقرى اخرى.

يتناول البحث تجليات النشاط الثقافي بمدينة صفاقس من خلال التعريف باهم المؤسسات الثقافية

الاهلية والاجنبية التي عرفتها المدينة من 1920 الى 1950 وهي بالاساس الجمعيات والصحف. اهم الاستنتاجات التي وصل اليها البحث تتلخص في كون النهضة الثقافية لم تتبلور بصفاقس الا بعد الحرب العالمية الاولى وان الاستعمار شكل حافزا لتطور العمل ولبروز عدة صحف ساهمت كلها الى جانب العروض الثقافية في احداث حركية ثقافية متميزة تشكلت من انشطة الوطنيين والفرنسيين واليهود الذين عبروا عن توجهاتهم السياسية والفكرية من خلال تحركهم الثقافي

هدى بوريال

اروقة الفنون التشكيلية الخاصة، دورها في التنشيط الثقافي 103ص، 50ص ملاحق، 1989

يتصدى البحث بالدرس الى ظاهرة الاروقة الفنية الخاصة باعتبارها مؤسسات ذات حضور فعلي في تونس لذلك انطلق من تعريف للرواق ومن تحديد لمجالات الفنون التشكيلية ومن الاطار التاريخي الذي بدا فيه هذا الفن بالظهور في تونس تمهيدا لدراسة اوضاع الاروقة الخاصة ضمن «السياسة التشكيلية» للدولة. ان النتائج التي وصل اليها هذا البحث ذات اهمية كبرى اذ انها تزيل الغموض في مجال غير معروف من قبل الدارسين وتضع الاصبع على قضاياه الهيكلية. اما اهم النتائج فهي:

ـ ان الدعم الذي تقدمه الدولة الى الاروقة الخاصة اسقط الفنان في السهولة وجعل صاحب الرواق يفكر في الربح المادي متجاهلا دوره الثقافي.

ـ افتقار الحركة الثقافية بتونس الى سوق «تشكيلية» ذات قواعد واسس مضبوطة.

ـ عجز الاروقة الخاصة عن خلق حركة فكرية موازية لعملها التجاري مما يحتمل انعدام الفوارق بينها وبين المحلات التجارية الاخرى.

ـ توجه هذه الاروقة الى الشرائح الميسورة التي غالبا ما تقتني لهدف تزويقي يؤثر لتمايزها الطبقي.

محمد نجم الدين ونيس

تنشيط الجماعات ، تقنياته واستعمالاته في تونس

133 ص ، 1989

تناول البحث تنشيط الجماعات باعتباره يساعد على فهم حركية المجموعة ومسيرتها لبلوغ درجة النضج ومن ثم تحقيق الانتاج. انه بحث نظري يشرح المفاهيم الاساسية (المجموعة ـ التنشيط ـ المنشط ـ تقنياته التنشيط) التي عمل الباحث على نقلها من الادبيات الاجنبية مشيرا في بعض المواقع الى التجربة التونسية في مجال التنشيط التي لم تستفد بها فيه الكفاية من هذه التقنيات. أهمية البحث تكمن في نقله الى اللغة العربية لمفاهيم وتقنيات ارتبطت بتطور البحوث النفسية الاجتماعية في علاقتها بالممارسة والتطبيق وهي بحوث ما تزال تفتقها المكتبة العربية.

فوزي بن قيراط

القيم في الحكاية الشعبية بجربة، بحث ميداني

250 ص، 1989*

انطلاقا من مدونة تتكون من ثلاثين حكاية شعبية تم جمعها من مناطق مختلفة في جزيرة جربة حاول الباحث استخراج القيم الواردة فيها مثل الهجرة، النزوح، العقم، الخير والشر، الغيرة، المكيدة، حسن التدبير، القضاء والقدر، الحظ، العددان سبعة وثلاثة

يستنتج الباحث ان الحكاية تمثل وثيقة تعين على استخلاص قيم المجموعة التي تداولتها ويقرر ان الحكاية الشعبية بجربة تعتبر عنصرا فاعلا في ثقافة المجموعة التي تداولتها فهي تساهم في تحديد ملامح سلوك الافراد عن طريق ما تحمله من قيم اجتماعية واخلاقية وعقائدية مبثوثة داخل وحداتها، بالاضافة الى انها تسعى عن طريق الحدث والشخصية الى

ترسيخ الخير وهو ما يسعى اليه البطل رمز المجموعة ويجسد مواقفها من الحياة. ان الحكاية الشعبية بجربة بما تتضمنه من قيم تحاول اعادة بناء وعي الانسان وتمتن علاقات الافراد وتيسر عليهم عملية الاندماج الاجتماعي وهي بذلك تقوم بدور المنظم للعلاقات ومرجعا يقتدي به الصغار

ومهما تكن الهنات التي يعترضها القارىء والمآخذ التي يمكن ان يخرج بها فان مجموع هذه الرسائل تمثل محطات حتمية لا بد للباحث من الوقوف عندها اذ انها فتحت الطريق وشكلت منطلقات اولية للمواضيع التي عالجتها والتي يمكن اثراؤها بدراسات لاحقة تتحكم باكثر عمق في آليات المنهج والتحليل.

---

(1) الى جانب المعهد العالي للتنشيط الثقافي نذكر المعهد العالي للفن المسرحي والمعهد العالي للموسيقى ومعهد الصحافة وعلوم الاخبار

(2) شارك في مناقشة هذه الرسائل الى جانب اساتذة المعهد جامعيون اخرون وهم محمد مواعدة - بوشوشة بوجمعة - منصف وناس - وحيد علوش - نجيب الباجي - خالد الاصرم - مبروك المناعي - وعلي الزيدي

* أشرف على هذه الدراسات حسب تسلسلها في العرض : الطاهر لبيب، محمود الماجري، حفناوي عمايرية، حبيب بيدة، مصطفى مامي، محمد كرو.





حمّى الأرض

قد لا أضيف جديدا إذا قلت ان قراءة القصص تفرض لذة تشبه لذة الحلم، خصوصا اذا كانت القصص مكتوبة بأسلوب شاعري، وتتحدث عن أحداث نكتشفها لأول مرة، وان كانت فينا، ومنا، وحولنا.

والميزوني البناني في مجموعته القصصية الاولى، لم يسقط حلمي تماما، اذ وجدت في أكثر من قصة لذة فلغته ثرية، اذ أنني لا أميل الى الكتابة بقاموس ضيّق يجعل الكاتب مسجونا داخل لغة لا تتجدد ولا تتناسل ، وتجعل القارىء في ملل دائم طيلة فترة القراءة.

البناني لم يرفع جدارا بين نثره وبين الشعر بل تعمد تزويجهما أو هكذا تصورت

أجواء قصص البناني حميمية. وقد اتخذ البساطة منهجا له، مع محاولات في اصطياد الحالات الاكثر عمقا في مجتمعنا، وفي ذواتنا، ما دمنا نرى أنفسنا أحيانا في مرايا الآخرين.

في بعض القصص يستند القاص في سرده على جمل قصيرة ، توحى بالتوتر، والحيرة، حينا، وحينا آخر باختصار الحدث. اذا كان عابرا او مألوفا.

وفي قصص أخرى تتمطط الجملة كأنها فرت من سيطرة كاتبها. أو هو تعمد ذلك قصد تفسير حالة ما أو توضيح فكرة تتطلب جهدا لغويا لتتضح.

لكن هل من الممكن ان نطالب البناني بالانفصال عن الكتابة السائدة، التي قد تعجبنا منذ الوهلة الاولى ونتلذذها غير أنها لا ترسم وشما في الذاكرة، اننا نبارك البدايات مهما كانت قيمتها ولكننا لا نجد حرجا في المطالبة بالانقلاب على البدايات، وخلق ضوء مغاير، يضيء سبيلا لم يسلكه السابقون.

«حمى الارض» محاولة أولى لابد ان تليها محاولات اخرى تعكس الوجه الحقيقي لصاحبها البدايات تأكيد حضور، والذي يليها فتح، وانفتاح على الجديد بقصد التفرد.

نقرأ مثلا في مستهل احدى القصص الجملة التالية «مزق السكون صوت نحيب» ، هذا الاستعمال اصبح لا يحمل اي معنى، لكثرة تداوله. وعلى الكاتب في نطاق البحث عن سبيل مستقل: ان يتجنب مثل هذه العبارات التي أفرغت من معناها وصارت لا تؤدي.

ثم أرى ان ميزوني البناني حاصر نفسه، وخنق بعض القصص خنقا فبدت اقصر مما يجب ان تكون، وأظنه لم يتعمد ذلك انها تلك ثمرة اجتهاده، فلعل من الممكن اعادة النظر مستقبلا في كيفية توصيل القصة الى القارىء دون اختصار يبدو مبالغا فيه احيانا.

المهم، ان «حمى الارض» محاولة ادبية مثمرة، تبشر بالكثير من العطاء الجاد والقابل للنقاش.

واننا ننتظر الآتي الاعمق من الميزوني البناني، الذي طرح صوته بجرأة، فسمعنا نبرة مثقلة بالبشائر، في ساحة اكتظت بالاصوات المتشابهة.

الحبيب الهمامي

الحياة الثقافية : الوضعية المالية لاعتمادات الدفع

عملا بالفصل 18 الجديد من مجلة الصحافة والقاضي بأن تنشر كل دورية موازناتها السنوية وحسابات التصرف ونتائجها ننشر هنا كشفا عن الوضعية المالية لاعتمادات الدفع بالنسبة لصندوق المساهمة عدد 4 .

الوضعية المالية لاعتمادات الدفع بالنسبة لصندوق المساهمة عدد 4

عدد صندوق المساهمة	العنوان	الرصيد المتبقي من السنة المالية 1989	الاعتمادات المفتوحة خلال سنة 1989	المجموع	الاعتمادات المصرح بدفعها خلال سنة 1989	الرصيد المتبقي من السنة المالية 1989
4	المقابيض المتأتية من بيع مجلة «الحياة الثقافية»	17.593,606	2.568,335	20.161,941	9.625,000	10.536,941

تكاليف طبع مجلة الحياة الثقافية 1989

9.620,000 د (تكلفة طبع العدد الواحد : 5000 نسخة) × 3 اعداد = 28.860,000 د